LA

METRICA COMPARATA

E LE

ODI CLASSICHE

LA

METRICA COMPARATA

LATINA - ITALIANA

E LE

ODI BARBARE DI G. CARDUCCI

CON LA

NUOVA METRICA CLASSICA ITALIANA

SEGUITA DALLE

ODI CLASSICHE

DI

VITTORIO DA CAMINO

1891
DITTA G. B. PARAVIA E COMP.
(Figli di I. Vigliardi)
Tipografi - Librai - Editori
TORINO-ROMA-MILANO-FIRENZE-NAPOLI

INDICE - SOMMARIO

INTRODUZIONE

(Che può servire di LETTERA APERTA al Ministero dell' Istruzione Pubblica in Italia).

È cosa forse temeraria imprendere in questi giorni in Italia la stampa di un libro che non tratta di amenità, essendo oramai lo spirito della generalità di chi legge sedotto e condotto verso la frivolezza, e di chi studia verso il sublime del pensiero, però sempre mitigato e interessato dalle peripezie delle umane passioni.

Sarò io forse pessimista nel manifestare tale idea, ma ho la convinzione che sia giusta e vera purtroppo.

Io però non ho scritto, nè mi sono logorato il cervello nel comporre questo libro, perchè esso riesca di diletto ai lettori abituali di romanzi francesi e di bozzetti italiani; bensì perchè serva di base ad uno studio tanto importante, e che in Italia pur troppo è trascurato assai.

Infatti anche tra i laureati, poco o niente si conosce di metrica, tutt' al più si sa scandere bene o male un verso latino, e si sa che l' endecasillabo italiano è tale perchè ha undici sillabe. Anche tra i giovani poeti èvvi cosifatta ignoranza, e ciò perchè in Italia pur troppo poeti si nasce, e senza curare la fondamentale e solida istruzione che ad un poeta è obbligo, si fabbricano versi, armoniosi e belli se volete, ma senza conoscerne l' origine, senza sapere perchè siano endecasillabi più tosto che decasillabi, quale legame abbiano i versi italiani con quelli greci, latini, provenzali, francesi, e vai dicendo.

Qualcuno, specie certi critici bocciati agli esami di quinta ginnasiale e certi altri che non hanno nemmeno la licenza elementare, che sono però istruiti superficialmente, ma che mancano di fondamenti (ne conosco io in gran numero), mi grideranno la croce addosso, tacciandomi di presuntuoso, di pessimista, di cattedratico. Prima di tutto, presutuoso non sono, perchè non presumo che di aver fatto un libro destinato a giovare, il cui giudizio però certi critici non possono dare; pessimista un pochino, se volete, ma non è colpa mia, bensì del poco studio che si fa in materia, specie tra i letterati di giornalucoli; cattedratico no, perchè non mi atteggio a dettar legge, ma ad insegnare modestamente quel poco che so a coloro che vorranno studiarmi, beninteso, se già forniti di un abbondante antipasto letterario, senza del quale perderebbero il loro tempo inutilmente.

Questo libro mi costa molta fatica, ma spero di raccoglierne buon frutto, fidente che il MINISTERO voglia una buona volta far ciò che si pratica da tanti anni in Germania ed in Inghilterra.

L'insegnamento della metrica classica e della versificazione italiana viene impartito nelle nostre scuole con una indifferenza somma, forse perchè materia arida a certi insegnanti, e ciò senza offendere. Sicuro che se questo studio si dovesse fare a forza di *lunghe* e di *brevi*, come certuni persistono ancor oggidì ad insegnare l'italiano a furia di definizioni grammaticali, diverrebbe cosa noiosissima e di ben poca utilità. Ma alla teoria occorre la pratica, e perchè pratica possano pretendere insegnanti ed allievi, occorre l'ambiente affiatato, abbisognano cattedre speciali, perchè, è d'uopo confessarlo, un professore di belle lettere non può perdere tutto il suo tempo ad insegnar METRICA COMPARATA quando, con pochissime ore settimanali, deve svolgere un mondo di materia letteraria.

E le cattedre speciali di METRICA COMPARATA in Germania ed in Inghilterra ci sono, e fiorenti, mentre in Italia, nè presso i Licei, nè in seno alle Università, non si sa che cosa siano.

Perchè? Forse a motivo di CARDUCCI che ha stampato [1], non so poi con quanta ragione, che " *dinnanzi al vero storico, il quale, gloria e tormento del secolo nostro, pervade oramai tutto il pensiero umano, la poesia compie di spegnersi?* " E perchè allora ha egli scritto e scrive tanti gioielli lirici? Vuol essere desso l'ultimo vate? e chi mai il primo storico che avrà la potenza di concepire la storia e la passione lirica in un sol connubio?

Mi perdoni l'egregio mio maestro, ma credo che la lirica non morrà mai: il giorno in cui essa cessasse di modulare la limpida nota della sua cetera, il cuore dell'uomo ne resterebbe atrofizzato, ed ho la convinzione che un popolo, per quanto grande, ma senza cuore, sarà sempre sommamente barbaro.

Comunque, la data dei funebri della lirica è molto lontana, se pur verrà; secoli e secoli ci dividono da lei, e per quanto *decadenti*, perdoni anche l'egregio amico PANZACCHI, non siamo però *moribondi*.

Opera del medico si è quella, non di ammazzare, ma di guarire, curando; perchè adunque non dovremmo medicare la nostra decadenza, rinfiorendo la fonte della poesia: la metrica classica e la versificazione italiana, collo studio della METRICA COMPARATA? Perchè non potrebbe il MINISTERO ITALIANO, ad imitazione della Germania, che certo non pensa di morire, aprir cattedre speciali nelle Università per tale studio? Ci sono? In parte sì, ma non come le vorrei io; ci sono a metà, quasi sempre libere, quasi mai frequentate, giacchè *libero*, per lo studente, vuol dire *non incomodiamoci*; perciò di nessunissima utilità.

---

1) *Odi Barbare*, Prefazione.

Ci sono, ma coi soliti sistemi antichi, (perdonino i miei egregi colleghi nell' insegnamento); ma con la confusione di testi, ma o per il greco, o per il latino esclusive; per l'italiano? oh, bastano i trattatelli di stilistica, e poi.... per fare dei versi.... si contano le sillabe sulle dita,... e qui è il caso di dire che le dita suppliscono alle cattedre.

Ora poi che entriamo in economie sopra economie, la proposta di aprire sette od otto cattedre di Metrica Comparata nelle Università, o meglio di aggregare tale insegnamento nei Licei del Regno, con insegnanti ed orario speciali, corre, dico, il novantanove per cento di essere... bocciata.

Senza entrare in materia politica ed economica, credo però che non si debba mai lesinare sulle spese dell'istruzione, da questa tutto dipendendo e derivando, chè è dessa il capitale dei guadagni avvenire d' Italia; e se la Metrica Comparata non servirà a fare un buon commerciante, potrà sempre dare buoni letterati, le opere dei quali al commercio frutteranno, e maturando le teste degli italiani, collaboreranno al progresso futuro, anzi saranno il focolare della perfetta civiltà: Roma, quando fiorivano Virgilio, Orazio, Catullo, e perciò la metrica e la poesia, era la metropoli più civile del mondo; la storia informi.

Adunque l' utilità, la necessità di queste cattedre speciali di Metrica Comparata è cosa manifesta, ed io ciò propugno a spada tratta per il bene d' Italia ed anche poi per non essere da meno delle altre nazioni civili. E se qualcuno credesse che io così mi esprimessi per uno scopo, cioè perchè mi si affidasse tale insegnamento, io rispondo sinceramente che no; ma soggiungo però subito che se di tanto mi si volesse onorare, felicissimo sarei, sentendo, modestia a parte, di poter disimpegnare sì arduo ma sommo e dilettevole e proficuo insegnamento. Del resto, altri prima di me, o con me, potrebbero essere chiamati a tali cattedre nelle Università del Regno, e cito solo i nomi di Zambaldi, Stampini, Fraccaroli, Solerti, Chiarini, Falconi, Gnoli, Carini; uomini illustri che diedero prove della loro capacità in materia con opere speciali.

Ma qui, dopo questi nomi, sono costretto ad entrare anch' io in merito.

Trattati di metrica greca e latina, o per meglio dire appendici a grammatiche, ve ne sono sempre state; fu dopo la pubblicazione delle Odi Barbare di Carducci che s' incominciò in Italia a studiare un pochino, ma poco assai, la metrica greca e latina per criticare e confutare le Odi del sommo poeta.

Lo Zambaldi ci diede l' unico testo perfetto italiano di Metrica Greca e Latina, indi vennero altri trattatelli per le scuole, più o meno esatti, ciò per la tirannia degli editori di voler molta roba in poca mole.

Incominciarono le contese letterarie sopra le Odi Barbare, ed entrarono nella lizza parecchi insigni; ricordo Cavallotti, Chiarini,

Bonghi, Trezza, Eusebio, Gnoli. Si discusse sulla poesia quantitativa, sillabica e ritmica, ma non se ne concluse gran che; Chiarini scrisse la sua famosa Prefazione alle Odi Barbare di Carducci, cioè I Critici Italiani e le Odi Barbare: ma fu allo Stampini che, col suo libro Le Odi Barbare di G. Carducci e la Metrica Latina, spettò di raccogliere la palma della contesa. Desso per primo incominciò una comparazione tra la Metrica Latina e il Verso Carducciano, trattando la questione con somma perizia e con ingegno non comune, anzi, senza tema di dir troppo o di voler adulare, rarissimo: alla quale fece seguire l' altro gioiello che è il Commento Metrico a 19 Liriche d' Orazio.

Venne quindi il Falconi co' suoi due Saggi Critici sulla Metrica Classica Barbara e sull'Esametro Latino e il Verso Sillabico Italiano, lavoro pieno di dottrina, ma. quanto chiaro nel primo saggio, altrettanto oscuro nel secondo. beninteso, oscuro non per i dotti. ma per gli studenti.

Il primo a tentare un Manuale di Metrica Classica Italiana ad Accento Ritmico fu Angelo Solerti. che seppe darci un lavoro pregievolissimo e di somma utilità. Venne poi il Fraccaroli colla sua Teoria Razionale di Metrica Italiana. lavoro questo importante e tale da illustrare il nome dell' autore.

Il Casini, quasi a voler portar legna al fuoco della Metrica Comparata. scrisse Sulle Forme Metriche Italiane una paziente notizia, per dar lume all' origine de' nostri componimenti poetici. Ma tutta questa roba. permettano gli egregi autori, fu scritta a pezzi, staccata, cioè. chi trattò una parte, chi un' altra, obbligando lo studioso a fornirsi di tutti questi libri e di altri molti per farsi un' idea della materia. costringendolo in oltre a seguire diversi sistemi, non escludendo le letture delle Anticaglie dell'insigne Cavallotti, degli articoli dello Gnoli egregio, dell'illustre Mezza, del chiaro Eusebio, del dottissimo Bonghi e di tanti altri che misero nero sul bianco in proposito. il cui nome ora mi sfugge.

E poi? si trattò della metrica greca, della metrica latina, della Comparazione tra le Odi d' Orazio e le Odi di Carducci, tra versi latini e italiani. dell' origine di versi latini e di quelli italiani; s' impresero quindi traduzioni di libri di metrica classica dal tedesco, tra i quali bramo citare il piccolo ma considerevole lavoro di E. Schiller tradotto da E. Martini sui Metri Lirici d'Orazio; ma non si venne mai ad un lavoro completo, accontentandosi. gran parte di questi egregi scrittori, di accennarne l' utilità. lasciandone però il compito ad altri.

Ed io, forse troppo presuntuoso. mi assunsi tale non lieve pondo, dettando il lavoro che mando alle stampe. il quale se non perfetto, giacchè la perfezione è cosa difficile, e forse. come disse un poeta, illusoria, massime in un giovane di ventisette anni. sarà però sempre chiaro ed utile: un passo di più verso quell' ignoto che. purtroppo devo ripeterlo, è lo studio della Metrica in Italia. "*studio*, come disse lo Stampini egregio nella chiusa della sua pre-

fazione Sulle Odi Barbare di G. Carducci e la Metrica Latina, *in Italia miseramente negletto, ma da me coltivato*, (ed io mi associo all' illustre professore dell' Università di Messina), *con perseveranza ed amore* ».

E qui apro una parentesi per confessare d'aver approfittato della opere di tutti questi egregi in quel tanto che potevo trovare di fatto, volendo non correr rischio di far male per la sola smania di esporre nuovi criterii su cose già nel dominio della scienza.

Nella Parte Prima del mio lavoro ho voluto tracciare un brevissimo cenno sulla Prosodia Latina, alla quale feci seguire le Regolette della Nuova Poesia Toscana del Tolomei, in cui vi sono sanissime norme di Prosodia Italiana.

La Parte Seconda fu tutta dedicata alla pura Metrica Latina, con spiegazione di tutti i metri dei romani, seguiti da numerosi esempii. Tale parte ha il pregio di essere breve e chiara, opportuna perciò allo studente ed allo studioso: al primo perchè in poche pagine possa studiare senza bisogno di stendere sunti; al secondo perchè trovi subito quanto cerca, o si ricordi ciò che ha dimenticato, o impari ciò che non sa.

La Parte Terza è una Comparazione tra i Versi Latini e quelli Italiani; si dimostra cioè come ogni verso italiano abbia un legame con altro latino, legame d' origine, o di derivazione, o di trasformazione; come le leggi dei latini siano le medesime dei versi italiani, avuto riguardo alla diversità delle due lingue e al divario grandissimo tra la quantità latina e gli accenti grammaticali italiani, norma pei ritmici. Come nella seconda parte sono accennate tutte le Composizioni Metriche Latine, così nella terza vengono registrate e commentate sin dalle origini le Composizioni Poetiche Italiane.

La Parte Quarta tratta delle Odi Barbare di Carducci e delle Odi Classiche secondo la Nuova Metrica Classica Italiana da me esposta, riproduzione della latina, *sostituendo l'accento italiano alle arsi latine*, seguendo così il metodo dei tedeschi e degli inglesi.

Il primo capo tratta dei primi tentativi di Poesia Barbara in Italia; il secondo viene spiegando e confutando il Sistema delle Odi Barbare di Carducci, cioè della *riproduzione con versi italiani delle odi latine lette secondo l' accento grammaticale come si pratica, erroneamente, nelle nostre scuole.* Nel terzo capo in fine, spiegato il metodo dei tedeschi, il quale distaccasi assaissimo da quello del Carducci, ed è il solo ragionevole, si danno le norme per riprodurre i componimenti poetici latini in italiano, secondo il metodo delle arsi e delle tesi.

E per spiegarci fin d' ora su questo punto accennerò brevemente alla differenza dei due sistemi.

Quello delle Odi Barbare del Carducci consiste nel *riprodurre l'armonia del verso latino letto* (erroneamente) *ad accenti grammaticali;* quello dei tedeschi e degli inglesi, e che io propugno e chiamo, non Barbaro o Teutonico, nè da me, che per primo ne

dò un finito e abbondante esempio, col nome di CAMINESE, ma più giustamente, CLASSICO, consiste nella *riproduzione del verso latino in italiano non badando agli accenti grammaticali, ma soltanto alle arsi ed alle tesi, surrogate dagli accenti ritmici italiani.* Se quello del CARDUCCI riproduce *l' armonia barbara della falsa lettura ad accenti grammaticali* praticata nelle scuole, il mio SISTEMA CLASSICO (quello cioè dei tedeschi e degli inglesi) riproduce, avuto riguardo alla diversità delle due lingue latina e italiana, *l' armonia che i nostri antichi romani ritraevano dai loro versi letti sanamente secondo le arsi e le tesi.*

E mi spiego con un esempio.

Schema del verso *asclepiadeo minore* è

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑ –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́.

al quale corrisponde il verso latino d' ORAZIO:

Me dulces dominae Musa Licymniae
(2, 12, 13),

che ci dà, *secondo la lettura ad accenti grammaticali*, l'armonia:

Me dúlces dóminae || Músa Licýmniae,

cioè un *doppio quinario sdrucciolo.*

E il CARDUCCI imitando:

Sorgono in agili | file dileguano
gl'immani ed ardui, || steli marmorei,
(*In una Chiesa Gotica, 1–2*).

Ma se stiamo invece *alla sola armonia ammessa dai latini secondo l' arsi*, avremo

Mé dulcès dominaè || Músa Licymniaè,

cioè un *settenario tronco cogli accenti sulla* 1ª, 3ª e 6ª *e un settenario pure tronco cogli accenti sulla* 1ª, 4ª e 6ª, come in questo mio verso:

Giórni biòndi e serèn, || póveri vàti, ognòr;

oppure, volendo *ammorzare l' ultima arsi, un settenario tronco cogli accenti sulla* 1ª, 3ª e 6ª *seguito da un quinario sdrucciolo cogli accenti sulla* 1ª e 4ª *ciò che potrà formare un endecasillabo sdrucciolo italiano cogli accenti sulla* 1ª, 3ª, 6ª, 7ª e 10ª, come nel mio verso:

Cánta, o strófe, che amór pário de l' ánima.

E con questo mio SISTEMA, lo si combatta fin che si vuole, è *veramente riprodotto il ritmo latino.*

Mi si dirà: per l' *asclepiadeo minore* abbiamo ancora un' armonia italiana, ma per voler riprodurre altri versi latini, occorrerà la fabbricazione di versi italiani. No, o signori; sono lieto di poter rispondere che il caso vuole, se non volete ammettere il dio della poesia, che tutte le mie riproduzioni si compiano con versi

ad accenti italiani, compreso il *novenario e l' ottonario cogli accenti sulle sillabe pari*, da secoli e secoli patrimonio della lingua italiana. V' ha però un verso, il *saffico minore* che per farlo tutto d' un pezzo occorrerebbe un *endecasillabo nuovo*, del resto armoniosissimo, *cogli accenti sulla* 1ª , 3ª , 5ª , 8ª e 10ª , ma abbiamo pensato anche a questo principe dei versi romani, come si potrà vedere nella parte quarta al terzo capo.

La Parte Quinta comprende le mie Odi Classiche, con le quali dò *un esempio pratico del mio* Sistema di Metrica Classica, e le quali scrissi, lo dico fin d' ora, senza alcuna pretesa, ma soltanto a titolo d' esempio e di prova, volendo con esse dimostrare che anche colla bella lingua di Dante si può fare ciò che da un secolo e più si pratica colla lingua di Ghoete e di Shakespeare.

Sono anche certo che l' ultima parte del mio lavoro sarà scintilla a grande contesa letteraria, ed io mi dovrò subire gli attacchi di molti, ai quali rispondo fin d' ora con poche parole: se attaccate la novità siete codini in arte, se attaccate il sistema, studiatelo prima, parlatene poi, ed io sarò pronto a sostenerne la difesa. Ma aggiungo però, rivolgendomi ai critici nani, che certo vorranno pur essi sparare il loro sconquassato cannone contro di me e la mia teoria, che non mi prenderò cura delle loro invettive, originate non dalla dottrina della sana e competente critica, ma dall' astio contro tutto ciò che si pubblica di nuovo, avendo la divisa, costoro, di vilipendere per farsi conoscere, credendo di innalzarsi abbassando gli altri.

Accetterò invece di buon grado, le osservazioni dei dotti, perchè *sono convinto che la critica sia la fonte del perfezionamento d' ogni cosa*, ed io non ho la pretesa di aver condotto a termine un' opera perfetta, io, giovane, e che dovetti lavorare, specie per la mia teoria, sopra un terreno vergine; e, credetemelo, o egregi lettori, l' aprire la strada è pur difficile cosa.

Torino, agosto 1891.

Vittorio da Camino.

PARTE PRIMA

DELLA PROSODIA

Latina e Italiana

PARTE PRIMA

CAPO I.

Della Prosodia Latina.

Non è mia intenzione il dare un completo Trattato di Prosodia Latina; giacchè non farei che ripetere più o meno brevemente ciò che trovasi in buon numero di grammatiche e trattati speciali; accennerò soltanto quel poco (e sarò brevissimo), che potrà giovare al presente lavoro.

La *prosodia* è la dottrina della quantità. In origine significava tutto ciò che nella pronuncia fu aggiunto al nudo suono vocale, cioè la durata, l' intensità, l' acutezza o gravità di ciascun suono: oggi indica soltanto la durata, e ciò principalmente in poesia.

Come l'*etimologia* serve a notare la quantità naturale delle vocali, così la *prosodia* ha l'incarico di misurare le sillabe nelle loro quantità, cioè la lunghezza e la loro brevità.

Il tempo poi che impiegasi a pronunciare una sillaba a seconda che è *lunga* o *breve*, forma il *metro*.

Vi sono sillabe *aperte* e *chiuse*.

Aperte, quelle che terminano con *vocale; chiuse* quelle che terminano con *consonante.*

Le sillabe possono essere *brevi*, *lunghe*, *ancipiti* o *comuni*.

Segnerò con ⏑ la sillaba *breve*; con — la *lunga*; con ⏓ o ⏒ l'*ancipite* o *comune*.

Brevi sono quelle che terminano con vocale (*aperte*), oppure quelle la di cui vocale è seguìta da altra vocale o da consonante semplice, come *Dĕ-us*, *tră-ho*, *mĕ-mŏ-rĭ-ă*.

Lunghe sono le sillabe, o *per natura* o *per posizione*: — *Per natura* quelle che contengono o una vocale lunga risultante dalla contrazione di due vocali, come *mī* per *mĭhi*; o un dittongo, o le monosillabe in vocale come *quī*, *nē*, eccettuate le enclitiche brevi *quĕ*, *vĕ*, *nĕ*, *cĕ*, *tĕ*, *ptĕ*. *Per posizione*, quelle che contengono una vocale seguìta dalle doppie *x*, *z*, o da più consonanti della stessa sillaba o di altra seguente (*posizione forte*), o di altro gruppo seguente (*posizione debole*).

Ancipiti o *comuni* sono quelle sillabe di durata incerta, e che si trovano usate dai poeti, ora per *brevi* ora per *lunghe*.

Vi sono però delle sillabe, che, sebbene comprese nella regola delle *brevi*, fanno eccezione; infatti le vocali seguenti sono *lunghe*:

- *ā* in tutti i genit. sing. in *āi* della 1ª declin.;
- *ā* ed *ē* innanzi ad *i* nel vocat. sing. dei nomi proprii in *aius* ed *eius*;
- *ē* innanzi ad *i* dopo una vocale nel genit. e dativ. sing. della 5ª declin. Però *fidĕi* è *breve*:
- *ē* ed *ō* nelle interiezioni *ēheu* ed *ōhe*;
- *ī* nel genit. in *īus*, tolta qualche rara eccezione fatta dai poeti; — nelle forme di *fīo*, che non contengono *r*; *fīo*, *fīunt*, *fīes*, *fĭeri*, *fĭerem*; — in *Diana* è *lunga* o *breve*.

> Exercet Dīana choros, quam mille secutae.
>
> (*Verg. Aen.* 1,499).
>
> Phoebe, silvarumque potens Dĭana.
>
> (*Horat. Carmen saec.* 1).

Le parole greche mantengono la loro quantità.

Riguardo alle sillabe lunghe, alla contrazione, alle posizioni, ecc., si noti:

che una vocale *breve finale* non può mai diventare *lunga per posizione*;

che *h* e *qu* non possono far *posizione*;

che *i* = *j* fa *posizione* nell'interno della parola, come in *aīo*, tranne nei composti *t r ĭ - u n g u s*, ecc.;

che *i* = *j* è talora *lunga per natura* come *c u ī u s* da *q u o i u s*; talora di *lunghezza di compenso*, come *m a ī o r* da *m a g i o r*; talora di *posizione con consonante*, come *c ō n - i c i t* per *c o n - i i c i t*;

che sono *lunghe* le vocali derivate da contrazione, come: *aa* = *ā*; *ee* = *ē*; *ii* = *ī*; *oo* = *ō*; *uu* = *ū*; *ae* = *ā*; *ai* = *ā*; *ao* = *ō*; *ei* = *ē*; *eo* = *ō* od *ā*; *eu* = *ū*; *ia* = *ī*; *ie* = *ī*; *iu* = *ū*; *oe* = *ō*; *oi* = *ō*; *ou* = *ū*; *ue* = *ū*; *ui* = *ū*; e da dittonghi come: *au* = *ō*; *ei* = *ī*; *oe* = *ū*; *oe* = *ī*; *ae* = *ī*; *ae* = *ē*.

In generale non si può determinare se una *lunga per posizione* sia tale soltanto *per posizione* e *breve per natura*: però la *lunghezza per posizione* ci viene determinata in non pochi casi per *lunghezza di natura*.

Sono *lunghe* tutte le vocali innanzi *n s*, *n f*, *g n*, *x*, ed *ē* negli incoativi in *ē s c o* come *a d o l ē s c o*; però *q u i ĕ s c o* ha la *ĕ* *breve*.

Sono *brevi* tutte le vocali innanzi *n t*, *n d*, *r n*, *s t*.

Per le sillabe *radicali* non vi sono regole: però dominano le *brevi*, e le sillabe tematiche sono quasi sempre *lunghe*.

p ă t e r, *m ă n e o*, *m ĭ n o r*; — *m ā t e r*, *m ā n o*, *m ī r o r*.

Erano leggi foniche certe, che fondavano la lunghezza delle sillabe, ma queste leggi non ci sono arrivate; perciò essa lunghezza è determinata o dalla formazione delle parole, o dalla fusione, contrazione, trasposizione dell'accento; come pure la brevità di una sillaba in origine lunga, è conseguenza del generale sviluppo della lingua.

E dove le regole non sono sufficienti a determinare la quantità di una sillaba, questa può solo conoscersi dall'uso dei poeti, il quale diventa *auctoritate*, come *ă* in *ă m o* è *breve*, ed *ē* in *c ē d e* è *lunga*. Però possiamo notare le seguenti regole:

a) *Nella flessione la sillaba del tema conserva del tutto la sua quantità.*

Eccetto qualche nome monosillabo che nel nomin. sing. ha la vocale del tema *lunga*, e *breve* negli altri casi, come *l ā r*, *l ă r i s*; *v ā s*, *v ă d i s*; — in *d ă r e*, eccetto *d ā* e *d ā s*, la sillaba tematica *d ă* è *breve*; — i perfetti e supini bisillabi hanno in luogo della sillaba tematica *breve* del presente, la vocale tematica *lunga*,

tranne i sette perfetti *bĭbi, dĕdi, fĭdi, stĕti, stĭti, tŭbi, scĭdi*, — e i dieci supini *dătum, sătum, rătum, stătum, ĭtum, cĭtum, lĭtum, quĭtum, sĭtum, rŭtum*, e i loro composti; — i perfetti e i supini nei quali, innanzi a *si, rum, tum*, sparendo una consonante, si allungò una vocale del tema, come *dĭvido, dividsi*, = *divīsi, divīsum; pēdo*, nel perfetto fa *pepēdi; caedo, cecīdi; pōno, pŏsui*, e *pŏsitum*, ecc.

b) *Nella derivazione la sillaba tematica mantiene di regola la sua quantità;* però per rinforzo di vocale entra l'allungamento; per trasposizione di accento, l'abbreviazione.

c) *Nella composizione la sillaba del tema mantiene la sua quantità anche con cambiamento di vocale* (salvo qualche eccezione).

d) *Nell'unione o fusione di due parole distinte, la sillaba finale della prima parola conserva la quantità della parola separata;* però è da osservarsi per la vocale finale della prima parola:

che *ā* è *lunga;*

che *ĕ* è generalmente *breve;*

che *ĭ* è *breve* in *quĭdem, sīquĭdem, ubĭnam, utĭnam, utĭque;* e *lunga* in *ibīdem, ubīque, ubīvis, ubīcumque, utrobīque, sīqua, sīquando, īlicet, scīlicet*, e nei composti con *dies;*

che *ō* è *breve*, ma *lunga* nei composti con *contro, intro, retro, quando* (però *quandŏquidem* è *breve*);

che *ŭ* è *breve;*

che le vocali congiuntive *i, o, u* sono *brevi.*

Le preposizioni mantengono la loro quantità, e in *ā* ed *ē* la lunghezza è compensata dalla perdita di *b* e *c*. *Prŏ* si abbrevia specialmente innanzi a *f, p, c*. L'*o* di *profumus, professus, propello, procurro, procumbo, propino, propago*, è oscillante; in tutte le altre parole *ō* di *prō* è *lunga*, anche in *prōlogus*. Le particelle inseparabili *sēd, sē, rē*, ecc., sono *lunghe, hĕ* e *rĕd* sono *brevi;* nei perfetti col raddoppiamento di consonante, *e* diventa *lunga*, come in *rēpperi, rēppuli*, ecc.

Di (*dis*) è *breve* in *dĭrimo, dĭsertus;* nelle altre parole, causa la perdita della *s*, è *lunga*, come *dīmitto, dīrno-*

Trā da *trāns* ha l'*ā lunga*, come *trāduco*.

Tutte le sillabe di derivazione o formazione, hanno la vocale *lunga*.

La penultima sillaba degli aggettivi di denominazione di esseri viventi, nomi, ecc', è *lunga*: è *breve* invece se indicano materia, e negli aggettivi indicanti un tempo; ed hanno l'antipenultima *lunga* quelli derivati dai verbi.

I patronimici di nomo in *ĭdes*, *ae*, ed *ădes*, *ae*, hanno *breve ĭ* ed *ă*; -- quelli in *āis*, *ēis*, *ītis*, *ōis*, *ōtis*, *īne*, *ōne*, hanno *lunga* la penultima sillaba, fatta qualche eccezione.

In origine tutte le sillabe finali erano *lunghe*, ma con l'andar del tempo, sviluppandosi la lingua. il valore tonico si piegò verso la *breve*, e tutte le sillabe finali diventarono tali; e se nei classici, sillabe finali uscirono lunghe, ciò lo si deve all'avanzo di una formazione anteriore, o alla contrazione o all'allungamento di compenso.

Le sillabe dei monosillabi che escono in vocale, sono tutte *lunghe*, come *mē*, *tē*, *sē*; *brevi* le enclitiche *quĕ*, *vĕ*, *nĕ*, ecc.

Lunghi i sostantivi monosillabi, che escono in una consonante; *brevi* le particelle monosillabe *ăn*, *ĕt*, *ŭt*, *sĕd*, ecc.; *lunghe*, *nōn*, *quīn*. ecc.

Nelle parole polisillabe, le vocali delle sillabe finali sono *brevi* o *lunghe*:

a è *breve* nel nomin. e vocat. sing. e nel neutro plur.; *lunga* nell'ablat. sing., nel vocat. dei nomi proprii greci in *as*, nella 2ª sing. imperat. pres. att., nei numerali, negli avverbi, e in tutti gl' *indeclinabili*;

e è *breve* in *prevalenza breve*; *lunga* però nell'ablat. sing. della 5ª declin.; nella 2ª sing. imperat. pres. att. della 2ª coniug.; negli avverbi da aggettivi e participii della 2ª declin.:

i è per lo più *lunga*; però è *breve* nel vocat. delle parole greche in *is*, *comune* in *mihĭ̄*. *tibĭ̄*, *sibĭ̄*, *ibĭ̄*, *ubĭ̄*, e composti, è *lunga* però in *ibidem*, *ubīque*, *alībi*;

o è per lo più *lunga*; però è *breve* in *egŏ*, *duŏ*, *octŏ*, *modŏ*, *citŏ*, *illicŏ*, *immŏ*, *quandŏquidem*, *cedŏ*.

Sono per ò *comuni* le desinenze del nomin. della 3ª declin. e le uscite della 1ª coniug. indic. pres. fut. fut.-ant.

u è sempre *lunga*.

Tutte le sillabe finali delle parole polisillabe che terminano per consonante (non *s*) sono *brevi*, eccetto *a l ē c*, *l i ē n*, e i composti con *p ā r: i m p ā r*, *d i s p ā r*; — i casi (tranne il nomin. e accus. comuni) e gli avverbi da *i s t i c* ed *i l l i c*: *i l l ō c*, *i l l ā c*, *i l l ū c*; — le parole greche che mantengono forma e quantità greca.

Le sillabe finali in *s*, nelle desinenze del nomin. uscenti in *as*, *e s*, *i s*, *o s*, *u s* degli imparisillabi della 3ª declin. se la sillaba precedente la desinenza del genit. è *lunga per natura*, come *a e t ā s* (*ā t i s*), sono *lunghe*; sono *brevi* se la sillaba ecc. è *breve*, come *a n ă s* (— *ă t i s*.

Sono *lunghe*, *a s*, *o s*, *e s*, e la desinenza plur. *i s*; *u s* è *breve*: *i s* è *breve* nel genit. e nomin. dei parisillabi; *u s* della 4ª declin. è *breve* nel nomin. e vocat. sing., ma negli altri casi è *lunga*; — sono quindi *lunghe* le sillabe finali di tutti gli accus. plur.

Riguardo poi alla coniugazione, *i s* della 3ª coniug. è *breve*; *a s*, *e s*, *i s*, sono *lunghe* quando la 2ª plur. ha *ā t i s*, *ē t i s*, *ī t i s*; altrimenti *i s* ed *u s* sono *brevi*. Nelle parole indeclinabili, *e s* è *lunga* (solo *breve* in *p e n ĕ s*), *i s* e *u s* sono *brevi*.

Facilmente si nota come nel pronunciare più vocali di seguito, la bocca rimanga aperta, una specie di vuoto producendo, ciò che gli antichi solevano chiamare *hiatus*.

I latini cercavano di evitare tale stonatura, o almeno di attenuarla; e oltre alla contrazione, avevano le regole seguenti:

a) Una vocale *lunga* seguìta da un' altra vocale, diventa *breve*, anche se fra le due vocali havvi la *h* aspirata, e ciò era enunciato col motto: *vocalis ante vocalem corripitur*; regola che veniva messa in pratica tanto con le sillabe radicali, come con quelle tematiche, e massime nelle finali;

b) Più vocali che venissero pronunciate unite in una sola sillaba per attenuare l'*iato*, fra vocali che non fosse stato possibile di contrarre in una o di riunire in un dittongo, formavano *sinizesi*:

più frequente tra *i* ed *u*, e non rara tra *e* ed altra vocale; ma non mai ammessa tra due parti di parole composte;

c) Due vocali tendenti a pronunciarsi in una sola sillaba formavano *dittongo* come *a-h e-n e u s* fece *a e n e u s*, pronunciando *e n e u s*. Tante parole conservarono la scritturazione delle due vocali, tante altre si scrissero come si pronunciavano nell'uso. E ciò per il principio ed il mezzo di una parola: ora vediamo per la fine.

Quando succedeva l'*iato* tra una parola e l'altra, si guardava di renderlo meno aspro col togliere ogni valore quantitativo alla sillaba finale, non badando se fosse lunga o breve, finale che veniva quasi assorbita dalla vocale principiante la parola seguente.

Ciò pure accadeva se la seconda parola incominciava con *h*, o se la prima terminava con *m*, giacchè i romani non conoscevano l'aspirazione, e la *m* veniva da loro pronunciata in un modo quasi insensibile da renderla così nulla di quantità.

E questa *quantità nulla* o *perduta* nelle sillabe finali, prendeva il nome di *elisione*, nome non troppo esatto, perchè la sillaba non veniva propriamente elisa, ma rimaneva *quasi insensibile*.

L'*elisione* (chiamiamola pure così) non dava in latino (e nemmeno vien data in italiano) alcuna pausa al verso, il quale continuava il suo cammino armonico *per la diritta via*; però non tutte le elisioni riuscivano egualmente facili, anzi, quand'erano troppo aspre, venivano schivate, ritenendosi più volontieri l'*iato*; cioè pronunciando le sillabe finali nella loro naturale quantità.

Perciò eranvi regole fisse per la *elisione* e per la conservazione dell'*iato*; quali sarebbero:

a) Non ammessa l'*elisione* tra parole monosillabe; però tollerata solo in principio di verso:

> Tum se͡ad Caietae retro fert litore portum
> (*Verg. Aen.* 6, 901).

b) Non ammessa l'*elisione* tra una vocale lunga o dittongo, ed una breve; però per eccezione:

> Quas animosi͡Euri͡adsidue franguntque, ferantque
> (*Verg. Georg*, 2, 441).

c) Ammessa l'*elisione* quando una parola terminante per vocale o per *m*, è seguita da *e s t* o *e s*; ma la finale della prima

è conservata, mentre viene elisa la vocale della seconda, formandosi una sola parola, come *h o m o s t* da *h o m o e s t*, ovvero ottenendo l'*aferesi* dell'*e* con l'apostrofo, come *t u a ' s t* da *t u a e s t*:

Quid responderet? magno patre nata puellast
(*Horat. Sat.* 1, 2, 72).

d) Non era da considerarsi quale *iato* se alla vocale elisa precedeva ancora una vocale:

Lilia͡ et auctumno candida mala rubent
(*Tib.* 3, 4, 34).

e) Per lo più nelle sole particelle *q u e* e *v e* si elideva la vocale finale di un verso, se il verso seguente cominciava per vocale; e tale verso veniva per *hypermeter* denominato:

Et comes alter, uti ne solus rusve peregreve
exirem (*Horat. Sat.* 1, 6, 102).

f) Era comunissimo trovare una divisione, in fin di verso, d'una parola; p. es. in Orazio nel terzo verso della strofe saffica, in cui la parola tagliata, serviva di principio al verso adonio:

Thracio bacchante magis sub inter-
lunia vento. (*Carm.* 1, 25, 11).

Pendulum zona bene te secuta e -
lidere collum (*Carm* 3, 27, 59).

Oltre a ciò i poeti usavano trascurare l'*elisione* e ammettere l'*iato*, sia nelle *arsi* come nelle *tesi*. Ma di ciò vedremo a suo tempo.

CAPO II.

Della Prosodia Italiana?

(Regolette della nuova Poesia Toscana).

E sembrerebbe quasi puerile che io volessi contrapporre una *prosodia italiana* derivata da quella latina; per parlare di sillabe *atone*, *lunghe*, *brevi*, *accentate* o no, dovrei aprire una grammatica e copiare.

Invece trascriverò tali e quali furono stampate dal Carducci [1], le *Regolette della nuova Poesia Toscana*, del Tolomei (1492-1554); ciò potrà servire a duplice scopo: alle confutazioni che si potessero fare nel corso del presente lavoro, e ad un saggio, non di poesia, ma di prosodia italiana, con aggiuntavi la curiosità dello strano e raro lavoretto.

Eccolo per intero, e, nel riprodurlo, domando venia al Carducci, all'editore Zanichelli, e un pochino, anzi prima che agli altri, all'anima di Claudio Tolomei.

Versi et regole de la nuova poesia toscana
In Roma per Antonio Blado d' Asola. Nel M.D.XXXIX
Del mese d'Ottobre — a carte X-Vii.

A' Lettori

Ancora che per l'essempio di tanti versi potesse ogni mezzano ingegno aver lume a bastanza per essercitarsi in questa nuova poesia; non di meno m'è parso utile pubblicare alcune brevi regolette, raccolte da varii ragionamenti che quest'anno furon fatti

1) *La Poesia Barbara nei secoli XV e XVI* a cura di Giosuè Carducci. — Bologna, Nicola Zanichelli, 1881.

opra questa materia. E se bene non v' è dentro tutto quello che sopra di ciò fu da molti ragionato e disputato, non è però che questo non sia a bastanza per illuminar coloro che per questa strada desideran camminare. Ne' aspetterete qui se non le risoluzioni, perchè le ragioni o l'altre cose più piene e più aperte si vedranno (piacendo a Dio) ne' dialoghi di m. Claudio Tolomei; dove egli tutta questa arte ha minutamente e distesamente disputato, provando e conformando questa bella invenzione per principii di filosofia e di musica e altre belle dottrine e manifeste ragione. Voi, intanto che quelli si finiscono, godetevi insieme co' versi queste brevi regolette. State sani.

Delle Monosillabe.

Ogni monosillaba o finisce in consonante o in vocale. In consonante finisce, o per natura, o per accostamento, o per aggiunta.

Per natura: in queste sette particelle **non, in, pur, per, con, il, ver'** invece di *verso* ed escono dalla regola della lingua toscana, la quale finisce ordinariamente tutte le parole in vocale.

Per accortamento: nelle quattro liquide **l, m, n, r,** incominciando la seguente parola da consonante, come **vile,** *vil natura*, **uomo,** *uom degno*, **vano,** *van pensiero*, **core,** *cor ferito*.

Per aggiunta si fa per fuggir lo sbadiglio di due vocali in diverse dizioni; e s' intrappone talvolta un **d,** come **ed** *ella*, **od** *uom*, **ned** *io*, e talvolta un **t** ch'è suo antistico, siccome **et** *ha si*.

Quando una monosillaba finisce in consonante, o la parola che segue incomincia da consonante o da vocale:

se comincia da consonante, la monosillaba che gli è innanzi è lunga per posizione, come in quel verso:

« **In** cima del colle sì duro giunto sei;

se incomincia da vocale, allora la monosillaba, che finisce in consonante per natura o per aggiunta, è breve; per natura, come in quel verso:

« Ella **per** antiquo sentir, per ruvido calle;

per aggiunta, come in quell'altro:

« In sì cara pace vivere **et** ella **et** io.

Ma se finisce in consonante per accortamento, sèguita la natura del suo intero, e però **cor** per *core* è lungo, e **ver** per *vero* è breve, e **vil** per *vile* è comune, perchè così è ne' loro interi, come si vedrà di sotto.

Se la monosillaba finisce in vocale, o ella è intera o troncata. Intera, come **sì, tu, ne**: troncata, come **vo'** per *voglio*, **to'** per *togli*, **me'** per *meglio*, e alcuni altri.

Quando è intera, o l'altra parola che segue comincia da consonante o da vocale.

Se da consonante, o è tal monosillaba che nel collegamento con l'altra parola raddoppia o non raddoppia. Raddoppia, come: **tu**, *tu fai:* **qui**, *qui pose:* **dà**, *dà qua*, e infinite simili. Non raddoppia, come ne li affissi **mi**, *mi disse:* **di**, *di lui:* **la**, *la pose*, e molte altre.

Se raddoppia, allora la monosillaba è lunga, perchè fa posizione in voce, come in quel verso:

« Nè **più** chiara luce ti poteva accendere amore.

Quando non raddoppia, allora è breve· sia per essempio:

« Lor **di** vaghezza tua, te **di** vaghezza loro.

Fallisce questa regola per conto dell'affetto, come in queste tre particelle: **deh**, quando si prega; **o**, quando si chiama o ver quando si duole; **ah**, quando si lamenta; che, se bene nel collegamento non raddoppiano, non di meno son lunghe.

L'essempio del primo:

« **Deh**, se Calliope, se dolce si porga Thalia;

del secondo:

« **O** come grato fia con splendide fiamme vederti;

del terzo:

« **Ah**, ch'io le dissi come diè far che dorma solinga.

E ha luogo ancora che sèguiti la vocale, sì come usa il Petrarca ne la via sua:

« **O** anime gentili et amorose;

e in questa fu detto:

« **O** anime, o spirti del tenebroso lido.

Quando a la monosillaba che finisce in vocale sèguita l'altra parola che comincia da vocale, allora o egli è tal monosillaba che, se le seguitasse la consonante, raddoppierebbe, o no.

Se raddoppierebbe, non si collide seguendo la vocale, e la sillaba è breve, come in quel verso:

« Entro all'alma vaga, nè **più** amica face.

Fallisce questa regola in queste due particelle **se** e **che,** le quali, se ben raddoppiano seguendo la consonante, non di meno quando segue la vocale si collidono; come in quel verso del Petrarca:

« **S**'una fede amorosa, un cor non finto,

e in quell'altro:

« **Ch**'oggi men bel pensier del cor mi sgombra;

e in questa via:

« E **s**'allor fuora de le basse sue vesti traeva,

e altrove:

« **Ch**'ella entro al petto nutremi calde et acre.

Se non raddoppierebbe, allora si collide, e fassi una parte sola con l'altra che segue, e si giudica secondo la regola di quella, nè più è monosillaba; come **l'alma, v'arde,** e simili; e sia l'essempio:

« **L'una** di mirra ha nome, **l'altra** ha nome d'una vïola.

Quando alle monosillabe troncate segue parola che incominci da vocale. allora son brevi, come in quel verso:

« E **vo'** ire al monte senza saper la via.

Se dopo lor segue consonante, allor se elle raddoppiano nel collegamento son lunghe per posizione, sì come:

« Non me la **diè** Titiro, l'altr'ier cantando la vinsi.

Se non raddoppiano, allora, se l'hanno la vocale lunga, sì come **O** grande e **E** grande, son lunghe; come in quel verso:

« Se ne li vostri cari **be'** nodi legato mi trovo;

se breve, ordinariamente son brevi, sì come:

« Fama **que'** che giron dalla sinistra mano;

se comuni, son comuni regolarmente, s'altro non impedisce, sì come per breve fu detto:

« Et fra tanti mali di **ta'** sogni mi pasce Cupido,

e per lunga:

« Fu con **ta'** detti severissimamente ripreso.

Delle Cesure.[1]

Prima che si venga alle bisillabe, è bene dir qualche cosa delle cesure.

La cesura non solo è nel verso pentametro, ma ancora nell'esametro.

Nell'esametro è dopo il secondo piede o dopo il terzo, ma dopo il secondo ordinariamente, sì come:

« Orna il colle **vago** Parnaso, or adorna la fronte;

dopo il terzo, più raro, sì come:

« Lieto or apri le divine **case**, e nel tempio devoti.

Quando l'esametro ha la cesura dopo il terzo piede, ne suole avere un'altra ancora dopo il primo piede, ma di minor forza, sì come nel verso di sopra:

« Lieto or **apri**;

Ne le cesure in questa poesia non si guarda, se la sillaba è lunga o breve, come ancora non si guarda nel fin del verso, anzi il più delle volte è breve; come in quel verso:

« Cingiti d'**alloro**, di sana ellera cingiti et erbe:

così dopo il terzo piede:

« Vien tosto, e col dolce **riso**, col volto giocondo.

Se la cesura è dopo il terzo piede, allora quella che è nel primo ha due avvertenze: l'una, che non riceve bisillabe che abbian vocale innanzi a vocale, e però non stava bene quel verso:

« Alma **Clio**, il divino tuo s ccorso mi porgi;

l'altra, che almeno abbia nella cesura prima, la quale si può chiamare mezza cesura, lettera comune, cioè **a** e **i** e **u**, sì come in quel verso:

« Bel **Tirsi** de le ninfe **pie** bellissima fiamma.

---

1) Sulla cesur latina vedi più avanti, in *Parte Seconda:* — ora si riportano per intiero le *regolette* e null'altro. *(N. dell'A.).*

Sono alcuni versi i quali, quasi fatti a la catulliana, non hanno cesura distinta, ma sono da usar rarissimamente, come fu quello:

« Giovami quella bevendo, mirandola giovami questa.

Nelle cesure ordinariamente non vi può stare accento acuto: non di meno talora vi si accomodano certe monosillabette, che di natura hanno l'accento acuto, come in quel verso:

« Se scherza e non **ment**'ella tacendo vaga,

e in quell'altro:

« Ma come prima meno que' spiriti vennero, non **più**;

ma nell'uno e nell'altro caso si ritira l'accento dall'ultima monosillaba a quella dinanzi, e quell'ultima resta con l'accento grave, a guisa d'encletica, e però s'ha a pronunciare:

« Ma come prima meno que' spirti vennero, **nòn piu**;

così quell'altro:

« Se scherza, e **nòn ment**'ella tacendo vaga.

Il simigliante fece Dante spesse volte, come in quel verso:

« E più d'un miglio di traverso **nòn ci ha**.

Nelle cesure del pentametro, se ben l'una parola finisce in vocale e l'altra incomincia da vocale, non si fa talora collisione; ma bisogna usarlo con giudizio, come si vede, quando nel parlare o nel sentimento v'è qualche cosa, sì come in quel verso:

« Ecco la bella **via, ecco** la vecchia via;

la qual cosa fu ancora usata talvolta da' latini.

Delle Bisillabe.

Le bisillabe o sono eguali o cresciute o scemate. Eguali, quando vi sono moltiplicate le consonanti, come: **sole, luna, velo**; cresciute, quando vi sono moltiplicate le consonanti, come: **vuole, scopra, prato, torse**; scemate, in tre modi: o nella prima sillaba, o nella seconda, o in tutte e due: nella prima, come: **ira, api**; nella seconda, come: **tuo, fui**; in tutte e due, come: **io, ei, ai**.

Le bisillabe eguali, o hanno l'accento acuto nell'ultima, come: **ferì**, o nella prima, come: **páne** e altre simili.

Se l'accento è nell'ultima, se l'altra parola comincia da vocale, son tutte due brevi, come:

« Non **così** alto mai mostrossi o Pindo od Olimpo.

Se l'altra comincia da consonante, l'ultima è lunga e la prima breve, sì come:

« Meglio **così** parmi che senza il tenero amore.

Quando hanno l'accento nella prima, allora l'ultima è breve, e la prima talor lunga, talor breve e talor comune: lunga, quando v'è la vocale **O** grande, o vero **E** grande, come:

« **Rose** pur or còlte da' nnamorata mano;

e altrove:

« Tutte le parti vaghe 'n te ritrovano **cela**;

breve, quando vi sono le due vocali, **o** piccolo ed **e** piccola e sia l'essempio:

« Con più corto giro là dove nacque **vola**;

e quell'altro:

« Per sì dritta riga girsene Alesso **vedi**;

comuni, quando v'è una delle tre vocali **a** e **i** e **u,** e sia l'essempio dell'**a** per lunga:

« Poscia il **caro** tuo pastore ed amato poeta;

e per breve:

« Suonano i boschi **caro**, suonano i colli **caro**;

e in un medesimo verso fu detto:

« Fortuna; anzi viva **caro** giovine, giovene **cara**:

de la **i**, l'essempio per lunga:

« Ma s' a le dotte voci dell'alta tua **lira** si ferma;

e per breve:

« Non con l'arco teso, ma con la dolce **lira**;

de la **u**, per lunga:

« O de le **luci** mie dolcissima et empia Medusa;

e per breve:

« Alzati là dove più chiara la fiamma **luce**.

Le bisillabe cresciute o crescon nella prima o nella seconda

Quando nella prima, se in forma di posizione, è lunga, e sia l'essempio:

« **Porto** e **l'arco** meco e le dorate saette ferendo.

Se per vocale o consonante liquida posta tra la consonante e la vocale, allora, se v'è sopra l'accento acuto, la sillaba è lunga nelle vocali lunghe e nelle comuni; nelle lunghe, come in quel verso:

« Molto d'Amor **fiero** con Giove si dolse Dïana;

nelle comuni, come in quell'altro:

« **Grato** mi fu il tutto, gratissimo Tirsi vedere.

Ma, se v'è la vocale breve, allor la sillaba è comune, sì come in quel verso per lunga nella consonante liquida:

« **Crede** la bella Circe vie più fuggendomi sempre;

e per breve nella medesima:

« **Non credo** fosse mai virtù pari in altra veduta;

e per lunga nella vocal liquida:

« Qui tra le fonti vive son l'erbe vaghissime e' **fiori**;

e per breve nella medesima:

« Che coglieva **fiori** con la sua bianca mano.

Se l'accento è sopra l'ultima, allor, se nella sillaba cresciuta è vocale comune, la sillaba è comune; e sia l'essempio per lunga:

« **Gridò** dalla riva d'Ombrone, vedendomi Daphni;

e altrove per breve:

« Tanto **gridò** forte, che pur udillo Niso.

Ma, se v'è la vocal breve, allor la sillaba è breve, come in quel verso:

« D'alta **pietà** vago pingilo et uccidimi.

Et in tutti quei casi l'ultima sillaba cresciuta si governa per le regole delle sillabe eguali dette di sopra.

Se cresce per la s, posta innanzi alla consonante, in questo caso o tale s è rapita dalla sillaba che gli è dinanzi, o no. Se ella è rapita, come in quel verso:

« Viene a la dritta via, vien per **la strada** novella;

allora tanto si giudica quella sillaba quanto se la s non vi fosse.

Se ella non è rapita, allora si giudica per le regole che son dette poco innanzi, quando tra la vocale e la consonante vi è la

lettera liquida, e come van quelle così va questa; e però, se vi sarà la lettera lunga o la comune con l'accento, sarà la sillaba lunga. L'essempio della lunga sia:

« Se te 'l zoppo tuo **sposo** con essi prese;

e della comune con l'accento:

« Ciascuno atto suo **spira** vaghezza rara.

Se senza l'accento vi sarà la vocal comune o vero la vocal piccola con l'accento, sarà la sillaba comune. E del primo sia l'essempio quel verso per lungo:

« Viddi (ah lasso) come **spirò** quell'alma beata;

e per breve:

« L'òra **spirò** intorno dolcissima tutta la notte.

L'essempio del secondo, per lungo:

« Egli lagrimando **spese** li giorni sui;

e per breve:

« Ah come male **spesi** quel tempo ch'io messi in amarti.

E se queste lettere brevi non hanno l'accento, la silllaba è breve; però fu detto:

« Degno **sperò** farsi già de la grazia sua.

L'ultima sillaba con l'accento ancor si governa per le regole date delle bisillabe eguali, che hanno l'accento in fine. Ma, quando queste bisillabe crescono ne l'ultima, se l'accento è ne la prima, allora quelle ultime con le vocali comuni son comuni; e per lunga fu detto:

« E **d'altra** donna bellissima i guardi pietosi;

e per breve:

« Son quale **ombra** loro senze essi, o candido amico.

E con le vocali brevi, son brevi, si come;

« Nè **segue** capra lupo, nè già **segue** cerva leone.

E se l'accento è ne l'ultima; se la parola che segue incomincia da vocale, allora è breve, ancor che sia lettera lunga o comune, e sia l'essempio:

« Nè **seguì** egli mai il consiglio d'amici fedeli;

e se da consonante, è lunga, si come:

« Quando **seguì** la sua cara donna il giovane amante.

Le sillabe scemate nella prima, come **oro, ora, api**: se l'accento è sopra la prima e la lettera scemata è vocale lunga, si fa comune; e per lunga fu usato **óra** per il *vento* in quel verso:

« Deh mira, se molto quest' **óra** e molto presume;

e per breve, in quell'altro, **era**, ove dice:

« Che da quel ch' î **era**, solo amandomi, un altro mi fanno.

Se la vocale è comune o breve, la sillaba è breve; l' essempio della comune sia questo verso:

« E me guarda et **ama** Lice bella, et amandomi adora;

e della breve quest'altro:

« Viddero **ove** un tempo spazïoso fue.

Ma, se l'accento è nell'ultima, la prima è pur breve, l'ultima si governa per le regole delle bisillabe eguali che hanno l'accento nell'ultima.

Quando sono scemate nella seconda sillaba, vi si vede la vocale innanzi l'altra vocale, come **fia, rio, mai**. Et allora, se queste bisillabette son poste nel fin del verso o nella cesura, passan per due tempi: nel fin del verso, come:

« Col vago sentiero tutti venite **voi**;

nella cesura come:

« Questa novella **via**, che fuor dell'altro cammino;

e se son poste nell'altra parte del verso, vanno per un tempo sempre, e sia l'essempio:

« Tu la **cui** chiara voce, la **cui** cetra le fistole avanza.

Similmente nella via del Petrarca s' usa per due tempi nel fin del verso, come:

« Questa bella d'Amor, nemica e **mia**;

e nel principio per uno:

« **Mia** benigna fortuna, e 'l viver lieto.

Se a queste bisillabette poste in mezzo del verso segue parola che incominci da vocale, la prima è breve, e la seguente si collide, come in quel verso:

« In cima del colle per la **via** erta sali.

In tutti li casi di sopra, quando l'accento è su la prima, quelle bisillabette sono brevi, o che le passino per un tempo o per due, come si può veder negli essempi allegati.

Potrebbesi però dire, che queste bisillabette, quando non sono nella cesura o nel fine, allora passino per un tempo e siano ditongi e facciuo la sillaba lunga. Ma quando questo si possa usare et in che luoghi, sarà pienamente disputato e risoluto ne' dialoghi.

Quando in queste bisillabe si trova vocal liquida nella prima sillaba si come **piei**, **guai**, **quei**, o consonante liquida come: **crea**, **pria**, allora, se la vocale è lunga per natura, quelle bisillabe poste sulla cesura e nel fin del verso servon per due sillabe lunghe: l'essempio della cesura sia:

« Vuoi e non **vuoi**, rechimi doglia et ami;

e nel fin del verso fu detto:

« Privasi d'ogni altro ben chi non stringono i **tuoi**.

Fuor di questi due luoghi servon per un tempo lungo. sì come:

« **Buoi** cento al sacro tempio prometto dare.

Se la vocale è comune o breve, ne' sopradetti luoghi servon pur per due sillabe, ma brevi, come:

« Che vi si pianti **pria**, che vi si cogli poi;

negli altri luoghi vagliono un tempo breve, come in quel verso:

« O di **quei** tempi sacri pastor veramente felice.

E in tutti i casi che queste bisillabe servon per un tempo l'ultima vocale si sfugge.

Delle Trisillabe.

Le trisillabe seguitano per lo più le regole dette di sopra, e però o elleno hanno l'accento acuto nell'ultima sillaba o nella penultima o nella prima.

Quando nell'ultima, o l'altra comincia da vocale o da consonante: se da vocale, è breve e non si fa collisione, come in que verso:

« **Spezzerà** esto mio folgore i dardi tui;

se da consonante, è lunga, come altrove:

« Diss'io d'amarti sola; **T'amerò**, se casta sarai;

l'altre due dinanzi, come si vede negli essempi allegati.

Quando l' accento è nella penultima, quella è sempre lunga, senza alcuna eccezione: nè s' impedisce tal lunghezza da lettera breve, come **valore, parere;** e però fu detto:

« Del vero parto suo chiese **parere** a' dei;

nè per vocale innanzi a vocale, come **desio, natio,** e così fu scritto:

« Latte, ligusti, neve, con vivo cinabro **natio**.

Ma, quando vi fosse la moltiplicazione di lettere e la vocal fosse la comune, allor la sillaba si fa comune; e però **crudele** nel me desimo verso ha la prima una volta lunga e l'altra breve, così .

« **Crudele** il cielo chiama, e le stelle **crudeli**.

Il medesimo s'intende dell'ultima sillaba se ella ha la multiplicazione, e per lunga fu detto:

« Mirasi che l'elce nera **adombra** tutta la valle;

e per breve:

« Che tra verdi rami le **dimostra** li frutti maturi.

Quando l'accento è su la prima, allor sèguita la natura delle bisillabe: perchè, se v'è la vocal lunga spogliata, la sillaba è comune, come in quel verso per lunga:

« **Eravi** Mirtilla e seco Phillide sempre crudele;

et in quell'altro per breve:

« Tanto rari e dotti, tanto soavi **erano**.

Se la vocal, per natura lunga, è vestita, la sillaba è lunga, come in quel verso:

« Allor Daphni, Meco qui **posati**, dissemi, Mosso.

E se v'è vocal comune acresciuta, è pur lunga: l'essempio sia:

« Spirito gentile. del secolo nostro speranza.

Ma, s'ella non è cresciuta, è comune: per lunga fu usata in quel verso:

« E se m' inganna, **vadine**, d'altri sia;

e per breve in quell'altro:

« Allor l'istessa Venere, non **simile**.

Ma, se v'è la vocal comune spogliata o la breve con la semplice vestitura, la sillaba è breve sempre.

L'essempio della vocale comune spogliata sia:

« Sempre la musa tua, ch'oggi sarebbe **umile**;

e della vocale breve con la semplice vestitura sia l'essempio:

« Nel quale essi solo tanto valor **posero**.

Ma, se la vocale breve ha la vestitura cresciuta, la sillaba è comune; fu usata per lunga così:

« **Credesi** l'antico sonno abitarvi solo;

e per breve altrove:

« Pie; col dolce dito il mezzo di me **presemi**.

L'altre due sillabe in tutti questi casi, quando l'accento è su la prima, son brevi, se non v' è la posizione; ma essendovi è lunga, come in quel verso:

« Tutte l'umane cure **troncansi** al colpo di morte.

Ma la multiplicazione delle lettere non fa già la sillaba lunga nè comune, anzi è sempre breve, come in quel verso:

« **Mòstrati** tutta vaga, sempre or chiamando Imeneo;

e altrove:

« Canta, or luce mia; luce bella, or **scopriti** tutta.

La vocale innanzi l'altra vocale nelle bisillabe o ella è nella penultima innanzi l'ultima, come **desio**, o ne la prima innanzi la penultima, come **aita**:

Nel primo caso, o l'accento è nell'ultima o nella penultima o nella prima: se nell'ultima, come **desio,** non è dubbio che quel **sì** è breve e la parola passa sempre per tre tempi.

Se nella penultima, come **desio**, è sempre lunga, come fu detto di sopra.

Ma è da avvertire che, se tal parola è posta nel fin del verso, passa per tre tempi, come in quel luogo:

« Eccomi con forze bassissime et alto **desio**;

se in altra parte, passa per due tempi, e l'ultima vocale ci sfugge, come in quell'altro:

« Miseri, che giova prestare **altrui** la salute?

ove **truilasa** fa un dattilo, come chiaramente si conosce.

Se nella prima, come: **l'aria, grazia**, bisogna vedere due cose: prima. per quante sillabe passano queste parole; di poi, s'elle son lunghe o brevi.

Quanto al primo dubbio, o quella vocale che è dinanzi all'altra è tale che può diventar liquida, come **i** et **u**, o non è tale, come **e**, **a** et **o**. Nel primo caso, nelli nomi che non son proprii dee ordinariamente quella parola passar per due tempi solo, se già non è posta nel fin del verso o nella cesura dove passerà sempre per tre sillabe, come in quel verso:

« E col corno duro tenti ferir **l'aria**.

E però contro alla regola ma per licenzia poetica **copia** su la cesura fu usata per dui tempi una volta, il che è da fuggire quanto si può; e quel verso dice così:

« Copia la gran **copia** facciavi sempre mai.

Ma ne' nomi proprii può passar tal'or per due tempi tal'or per tre; per due, come in quel verso:

« Caggiono i crin d'oro dal capo di **Cinthia** dorato;

e per tre in quell'altro;

« E percosso sei **Scipio**, et arso sei.

Nel secóndo caso, ne' nomi proprii sempre passa per tre tempi:

« Taglia li fieri capi, gran **Perseo**, mentre da' cieli.

Quanto al secondo dubbio, è resoluto, che non solo la vocale innanzi alla vocale è breve, ma ancor l'ultima che gli è appresso, come si vede negli essempi di sopra.

Nel secondo caso, quando la vocale è nella prima innanzi la penultima, o l'accento è nell'ultima o nella penultima o nella prima.

S'egli è nell'ultima o nella penultima, passa sempre per tre tempi et è sempre breve, come **aitò, aíta**; e sia l'essempio del primo quel verso;

« Né **l'aitò** la sua giovenile e florida etade;

e del secondo quell'altro:

« Né può dirsi madre senza l'**aíta** tua.

Se nella prima, come **lauro, aere,** allora è trisillabo, e pur è sempre breve, come in quel verso saffico;

« Alza gli antiqui **lauri** e 'l canuto.

Del Ritiramento.

In sette luoghi può il principio d'una dizione ritirarsi alla parola che gli è dinnanzi e farla lunga, la qual per natura sua sia breve: cioè, quando la parola incomincia da s innanzi a le mute o liquide, come: **sdegno - snoda,** o quando comincia da **gli** o da **gni** o da **sce** o da **z** come: **zephiro,** o dall'altro **z,** come: **zoccolo,** o dell'articolo, seguendoli appresso la vocale, come: **l'alma.**
In questi luoghi, se v'è innanzi monosillaba, quella sempre si ritira o s'addoppia e fassi lunga, se bene per natura era breve, sì come:

« Vienne a la dritta via, vien per **la strada** novella;

e del **gli, gni, sce,** si vede in **egli,** in **ogni,** in **esciva,** le quali parole hanno la prima vocale breve e spogliata, e pur son lunghe per la natura di quelle tre lettere; e così avvien degli altri. Ma se v'è innanzi parola che abbia l'accento nell'antipenultima, allor quella dizione non fa movimento alcuno nella precedente, sì come in quel verso:

« **Nobile spirto,** rara dolcezza, presenza celesle;

et in quell'altro:

« **Fuggesi l'alma** mia, come suol, credo, a Teotimo;

dove quella sillaba **spir** non può fare effetto alcuno nella sillaba **le** che gli è innanzi, nè manco **l'al** in **sì** che pur l'è innanzi.
Ma, se la parola ch'è innanzi ha l'accento nella penultima, è in arbitrio del poeta di ritirarla o no; e però fu usata la sillaba per lunga avanti alla **s** con la consonante, così:

« **Gl'inganni spessi** ninfe temete pie;

e per breve in quel verso:

« Perfida donna rea, scempio e **male scaltro** marito.

Et avanti l'articolo fu usata la sillaba per lunga in quel luogo:

« Or con i suoi dardi **pungenti l'alma** mi piaga;

e altrove per breve:

« E ch'a **tutte l'ore** mi ricopro di vesti novelle.

Intervien sempre il medesimo in tutti li altri modi; e, per non esser troppo lungo, lascio di darne adesso gli essempi.

Delle parole di quattro sillabe.

Queste parole si regolano per li ordini dell' altre dette di sopra. Nè ci occorre altro dire, se non che, quando l'accento è nella penultima, allora ha un altro quasi simile accento nella prima, e si regola quella sillaba come se fosse bisillaba; e per essempio sia **valoroso**, che tanto si giudica **va** quanto se fosse una parola che dicesse **valo**, e per le regole delle bisillabe è comune; e per breve fu usata in quel luogo:

« Il **valoroso** animo si mitiga l'arrido et aspro;

e per lunga in un verso endecasillabo:

« Spirti nobili et alme valorose;

e così nelle altre.

Se l'accento è nell' antipenultima, allora la prima sillaba si regola come la prima delle trisillabe che hanno l'accento nella penultima, e il resto si giudicano come le bisillabe che hanno l'accento nella prima. E questa regola seguono tutte le parole di più di quattro sillabe; non ci pongo gli essempi per non esser troppo lungo.

Non lasserò già d'avvertir ciascuno: nelle monosillabe che nel collegamento raddoppiano, come **tu, fa, da,** che, quando a queste segue l'articolo disteso **la, le, li,** allora per la diversa pronunzia di Toscana si raddoppiano o no, secondo che più piace al poeta. E però una volta si troverà che non raddoppiano, come in quel verso:

« Torsero per l'altra qua **da la** manco mano;

et in un' altro si vedrà raddoppiare, come:

« **Dalle** tue chiare luci non mai levar le mie.

Non m' estenderò in dare al presente altre regole, parendomi che queste possino assai bene servire. Che se pur alcuno in qualche caso restasse sospeso, potrà, credo, con l'aiuto dei versi e degli essempi risolversi; fin che poi si pubblicheranno i Dialogi, dove tutta l'arte, senza lassar particella alcuna, sarà minutamente raccolta e disputata.

Se Dio vuole. le *Regolette* sono terminate, con sollievo mio grandissimo, essendo la mia penna malo addatta alla copiatura, e con sollievo, ne sono certo, anche del paziente lettore che forte più volte si sarà domandato che roba mai fosse questo trattato del 1539, e, non v'à dubbio, per qual fine l'avessi trascritto.

Essendomi io prefisso di fare nn po' di storia della metrica classica latina ed italiana, fu dover mio quello di accennare alle *Regolette*, e se spinsi lo zelo col riportarle si è che mi pareva di mancare alla storia trascurando questo monumento seicentista.

Come vedremo più avanti, il tentativo di voler ridurre alla quantità latina la lingua italiana mal riuscì; ora, non essendo per anco giunto il momento delle confutazioni in quest'opera, nella quale metto a prova tutta la mia pazienza, credo bene di proseguire nella via tracciatami. Ma prima siami concesso dichiarare per quanto riguarda la prosodia italiana, essere giuste in gran parte le *Regolette* riportate: unico sbaglio essendo quello di aver voluto parlare di lunghe e di brevi secondo la quantità, mentre il ritmo delle parole italiane è soltanto basato sulle regole degli accenti come tra poco spiegheremo.

PARTE SECONDA

DELLA METRICA LATINA

PARTE SECONDA

CAPO I.

Della Metrica Latina.

Abbiamo detto in principio del capo 1° in parte 1ª, come il tempo che s'impiega a pronunciare una sillaba a seconda che è *lunga* o *breve*, formi il *metro* della poesia latina e greca.

L'alternarsi de' suoni più o meno elevati, sia nel movimento del corpo (*danza*, sia con note musicali o con canto (*musica*), sia con abbassamento e successivo inalzamento di voce nella recitazione (*poesia*), forma il *ritmo;* che può definirsi: la legge che determina il *più forte* o il *più debole tono* che posa sulle singole sillabe, e quindi il *più lungo* o il *più breve* tempo che si impiega a pronunciare una sillaba nella serie degli elevamenti ed abbassamenti di voce (*Bock*); ovvero: il ritorno periodico, a intervalli regolari e sensibili, d'un suono (nota musicale o sillaba) *più forte* degli altri (*Stampini*). E, diciamolo subito, non si confonda *metro* con *ritmo:* il primo è costituito dal solo succedersi di sillabe *lunghe* o *brevi*; il secondo non ha di ciò alcun bisogno, anzi muta spesse volte le lunghe in brevi (formando *sistole*), e le brevi in lunghe (formando *dizstole*).

Come vedemmo, la natura di una sillaba, a seconda della sua lunghezza o brevità, si chiama *quantità;* che ha per unità di misura la più piccola misura di tempo possibile, chiamata *m ŏ r a* o *t e m p u s*.

Una *m ŏ r a* nota il tempo di una *breve;* e siccome il tempo assegnato alle sillabe *lunghe* è il *doppio* di quello per le *brevi,*

così una *lunga* è uguale a due *brevi*, cioè a due *mŏre*; da ciò si ha la *scomposizione* e la *contrazione:*

una sillaba lunga (*producta*) si può scomporre in *due sillabe brevi:*

due sillabe brevi (*correptae*) possono contrarsi in *una lunga.*

E, come si è detto, segnando con — la *lunga* e con ◡ la *breve*, abbiamo l'eguaglianza:

— = ◡ ◡

e per conseguenza:

◡ ◡ = —

Sonovi inoltre le sillabe *comuni* (*communes* o *ancipites*), le quali sono adoperate ora per *lunghe* ed ora per *brevi*, ed occupano un tempo medio tra le *lunghe* e le *brevi*, e, come si accennò, vengono segnate ⏑̱ o ⏑̄.

È indifferente che l'ultima sillaba d'un verso sia *breve* o *lunga*: perciò si dice che l'ultima sillaba di un verso è *indifferente* (*anceps*).

Il legamento di almeno due sillabe, una *lunga* ed una *breve*, forma una misura per la quale si impiega nella pronuncia un determinato tempo: questa misura, questo tempo, viene in musica chiamato col nome di *battuta*, in metrica *metro*, e forma un *piede ritmico*, un *piede di verso*, una *serie di verso*, un *piede*; e le sillabe formanti la *battuta* si chiamano in musica *parti di battuta.*

Un *piede* di un verso è adunque l'*unione di almeno una lunga ed una breve in un'unità ritmica* (*Bock*).

Siccome abbiamo veduto — = ◡ ◡, il *piede* deve quindi comprendere: — + ◡ ovvero ◡ ◡ ◡, cioè non meno di *tre more*; infatti, meno di *tre more* e più di *cinque* non si riuniscono in un *piede*; e quando, come vedremo, abbiamo l'unione di *sei*, *sette* od *otto more*, queste si possono a tutto comodo scomporre in due piccoli gruppi.

Secondo poi la definizione del *piede*, questo deve essere una sillaba con maggiore intensità segnata, ed altra od altre con minore percussione.

La prima sillaba (*forte*) è chiamata *arsi* (*sublatio*): il rimanente del *piede*, o meglio la sillaba seguente (*debole*) viene chiamata *tesi* (*positio*).

L'affinità, il legame tra la *prosodia* e la *metrica* sta in ciò: che l'*arsi* generalmente è sulla sillaba in natura *lunga*, e la *tesi* su

quella in natura *breve;* e quando *una sillaba lunga* è sciolta in *due brevi*, l'*arsi* cade sulla *prima breve;* cioè, sulla *prima breve* cade l'*ictus* dell'*arsi*, (vedi sotto).

L'affinità, il legame tra la *prosodia*, la *metrica* e la *ritmica* si potrebbe in generale trovare nella *percussione* chiamata *ictus*: giacchè, come abbiamo testè veduto, l'*arsi* posa sulla *lunga*, e l'*ictus* (accento ritmico, indipendente dall'accento grammaticale della parola) posa sull'*arsi*. L'*arsi* si segna con l'*accento acuto* ˊ.

Il *piede* può essere costituito di *lunga* e *breve*, di *lunghe* ed anche di sole *brevi;* perciò considerando i *piedi* dal numero delle sillabe e dei tempi, si può avere la seguente tabella:

BISILLABI

◡ ◡ Pirricchio (*pyrricchius*) di due tempi.
—́ ◡ Trocheo o Coreo (*trochaeus* o *choreus*) di tre tempi.
◡ —́ Giambo (*iambus*) di tre tempi.
— — Spondeo (*spondeus*) di quattro tempi.

TRISILLABI

◡ ◡ ◡ Tribraco (*tribrachys*) di tre tempi.
—́ ◡ ◡ Dattilo (*dactylus*) di quattro tempi.
◡ ◡ —́ Anapesto (*anapestus*) id.
◡ —́ ◡ Amfibraco (*amphybrachys*) id.
◡ —́ Bacchio (*bacchius*) di cinque tempi.
—́ — ◡ Palimbacchio o Antibacchio (*palimbacchius* o *antibacchius*) id.
—́ ◡ — Anfimacro o Cretico (*amphymacer* o *creticus*) id.
—́ — — Molosso (*molossus*) di sei tempi.

TETRASILLABI

◡ ◡ ◡ ◡ Proceleusmatico (*proceleusmaticus*) di quattro tempi.
—́ ◡ ◡ ◡ Peone primo (*paeon primus*) di cinque tempi (soluzione del *creticus* — ◡ ◡◡).
◡ —́ ◡ ◡ Peone secondo (*paeon secondus*) di cinque tempi (soluzione, senza base ritmica, del *bacchius* ◡ — ◡◡).
◡ ◡ — ◡ Peone terzo (*paeon tertius*) di cinque tempi (soluzione senza base ritmica, dell'*antibacchius* ◡◡ — ◡).
◡ ◡ ◡ —́ Peone quarto (*paeon quartus*) di cinque tempi (soluzione del *creticus* ◡◡ ◡ —).

—́ — ⏑ ⏑	Ionico a maiore (*ionicus a maiori*)	di sei tempi	(piedi comp.)
⏑ ⏑ —́ —	Ionico a minore (*ionicus a minori*)	id.	(id.).
⏑ — — ⏑	Antiposto (*antipostus*)	id.	(id.).
—́ ⏑ ⏑ —	Coriambo (*coriambus*)	id.	(id.).
— ⏑ — ⏑	Ditrocheo (*ditrochaeus*)	id.	(id.).
⏑ — ⏑ —	Digiambo (*diiambus*)	id.	(id.).
— — — —	Dispondeo (*dispondeus*)	di otto tempi.	(id.).
— ⏑ — —	Epitrito (*epitritus*)	di sette tempi	(id.).

Come si nota osservando la suesposta tabella, vi sono *piedi* che incominciano colla battuta forte, *arsi*, e piedi che incominciano con la battuta debole, *tesi*.

Da ciò nasce la grande divisione del ritmo:

ascendente se incomincia con *tesi* (⏑ —́ ,.....);
discendente se incomincia con *arsi* (—́ ⏑ ,.....).

La *tesi* in principio di verso si chiama *anacrusi*; perciò il *ritmo ascendente* incomincia con *anacrusi*. Giova a questo punto notare come *una sillaba lunga* possa sostituire *una breve*, come *una sillaba lunga* possa tenere il posto di *due brevi*, come *una sillaba lunga* possa sciogliersi in *due brevi*; e perciò i *piedi:*

Giambo ⏑ — e Trocheo — ⏑ = Spondeo — —
Dattilo — ⏑ ⏑ e Anapesto ⏑ ⏑ — = Spondeo — —
Giambo ⏑ — = Tribraco ⏑ ⏑ ⏑

Le sillabe *brevi* che si svolgono in *lunghe* sono indicate con ⏑̄, e le *lunghe* in *brevi* con ⏑̱; le *lunghe* che si sciolgono in *due brevi* con ⏕, e le *due brevi* che sono sostituite da *una lunga*, con ⏑̄⏑̄.

Il *piede* che sostituisce l'ordinario, prende il ritmo di quest'ultimo, e però:

—́ ⏑ = — —́
⏑ —́ = — —́
—́ ⏑ ⏑ = —́ —
⏑ ⏑ —́ = — —́
⏑ —́ = ⏑ ⏑́ ⏑
—́ ⏑ = ⏑́ ⏑ ⏑

Segnare e misurare un verso secondo i suoi *piedi* dicesi, fin dai romani, *scandere*.

Da ciò si può definire: *il verso essere l'unione di più piedi o di più serie in un'unità ritmica.*

L'unità o serie ritmica più semplice, è l'unione di *due piedi* in una maggiore unità ritmica mediante una percussione principale cadente sul *primo piede o sul secondo* come vedremo: tale unione prende il nome di *dipodia*.

Nel verso si deve osservare la *chiusa:* può chiudere con una *parola* ed una *pausa*, con un'*arsi* o con *catalessi;* con l'*iato* e con una *syllaba anceps*, cioè è indifferente se l'ultima sillaba sia *o lunga* o *breve;* notisi però come una *lunga finale* non possa mai risolversi in *due brevi*.

Le *serie* e i *versi* esigono *piedi* di egual natura; però fanno eccezione i *logaedici*, di cui parleremo a suo tempo, i quali ricevono *piedi* di specie diversa.

Se il verso è *completo nel suo ultimo piede*, prende nome di *acatalettico*.

Se il verso *nel suo ultimo piede non è completo* dicesi *catalettico*.

Il *catalettico* può essere *catalettícus in syllabam* quando dell'ultimo *piede* resta soltanto una sillaba; *in disyllabum* quando sopravanzano due sillabe.

Se il verso manca di un intero *piede*, dicesi *brachicataletto*.

Se il verso sovrabbonda di una sillaba, dicesi *ipercataletto*. Badisi di non confondere *ipercataletto* con *ipermetro;* che con questo ultimo nome si chiamano tutti quei versi aventi una sillaba di più di quello che debbono avere, cioè che escono dal *metro* che devono seguire, sian essi *cataletti*, *acataletti*, *ipercataletti*.

Questo difetto si schiva con l'*elisione* tra la vocale finale del verso e la vocale iniziale di quello susseguente.

L'*apocope* è il taglio di una *tesi;* così p. es. il *Verso Esametro* genera il *Pentametro* col taglio della *tesi* dopo l'ultima *arsi* di ogni mezzo verso Esametro:

— ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ⏓ Esametro.
— ◡ ◡, — ◡ ◡, — — ◡ ◡, — ◡ ◡, — Pentametro.

Il verso dividesi generalmente in due parti: parte formata da più piedi intieri; parte formata con l'ultimo piede non intero: la prima è detta *colon*, la seconda *comma*.

Però il vocabolo *colon* è usato per distinguere ciascuna parte o ordine diverso; così ad esempio il *Metro Alcaico Endecasillabo*.

⏓ | —́ ◡, —́ ◡, || —́ ◡ ◡, —́ ◡ ⏓

è l'unione di due *ordini* o *coli:* il primo (con *anacrusi* ⏓ |) di

natura trocaica –́ ⏑, –́ ⏑; il secondo di *natura dattilica* –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑̄.

Tra un *colon* e l' altro occorre sempre una *pausa*. La *pausa*, che si fa nel leggere un verso alla fine della parola prende il nome di *cesura*.

La *cesura* è *maschile* o *forte*, quando la parola finisce in *arsi*; è *femminile* o *debole* se la parola finisce in *tesi*.

Vi può esser *pausa* senza *cesura;* non vi può mai essere *cesura* senza *pausa*.

La *pausa* ammette l'*elisione* o *sinafale*, anche quando è *cesura*, tra la vocale finale di una parola e quella iniziale della susseguente parola, se però tale *pausa* non è in fine di piede.

Se la *pausa-cesura* è in fine di parola ed anche di piede, l'*elisione* non è ammessa, e occorre invoce la *dieresi;* — in questo caso, se il primo *colon* termina per vocale ed il secondo incomincia egualmente per vocale, ha luogo lo *iato* o, come dicemmo, incontro di due vocali.

Lo *iato* è dai poeti giustificato, nell'*arsi*: *a*) per la forza della *cesura*; *b*) per la *pausa* a cagione del senso in una forte interpunzione; *c*) dopo un' interiezione e specialmente dopo i monosillabi *o*, *heu*, *pro*; *d*) innanzi a parole greche; *e*) nell' incontro di due vocali simili; *f*) in qualche altro raro caso che diventa eccezione o meglio licenza poetica; — nella *tesi*: per abbreviamento di vocale innanzi ad altre brevi: *g*) e ciò in parole monosillabe; *h*) talora, ma di rado, nell'ultima vocale lunga di una parola polisillaba abbreviata innanzi ad altra vocale.

Valgano gli esempi: Nell'*arsi*:

a) qua rex tempestate novo || inimica in gente moratur,
(*Cat.* 66, 11).

b) O me felicem! o nox mihi candida! et o tu.
(*Prop.* 3, 15, 1).

c) A ego, ne possim tanta videre mala.
(*Tib.* 3, 4, 82).

c) o et de Latio, o et de gente Sabina,
(*Ovid. Metam.* 14, 832).

d) Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho
(*Verg. Eccl.* 2, 24).

e) ossibus et capiti inhumato.
(*Horat. Carm.* 1, 28, 24).

f) Ter sunt conati imponere Pelio Ossam.
(*Verg. Georg.* 1, 285).

f) et tantum venerata virum, hunc sedulo curet.
(*Tib.* 1, 5, 33).

Nella *tesi:*

g) quam laudas, pluma? cocto nŭm adest honor idem.
(*Horat. Sat.* 2, 2, 28).

h) et Esquilinăe alites.
(*unica abbreviazione in Horat. Epod.* 5, 100).

h) clamassent, ut litus Hylă, Hylă, omne sonaret.
(*Verg. Ecl.* 3, 79).

È da notarsi poi, come i poeti usassero alle volte come *lunga* una sillaba *breve chiusa*, dando origine così all'*ectasi*, specialmente nell'*arsi*, però anche nella *tesi;* e ciò veniva spiegato o in causa della *cesura*, o per una immediata e forte interpunzione, o precedendo una parola greca.

Ritornando alla *cesura*, indicheremo con | la *cesura pausa con elisione*, e con || la *cesura dieresi.*

Havvi poi nei versi la *cesura principale* e le *cesure secondarie;* quella serve ad una pausa maggiore e non deve mai mancare nei versi lunghi più di dieci sillabe; queste, anche se mancano, non danneggiano il ritmo del verso.

La *cesura* prende diversi nomi a seconda della sua posizione, come ad esempio:

semiquinaria o *pentemimera*, dopo cinque mezzi piedi o cinque sillabe;

semisettenaria o *eftemimera*, dopo sette mezzi piedi o sette sillabe;

semiternaria o *tritemimera*, dopo tre mezzi piedi o tre sillabe.

Con questi nomi delle *cesure*, si possono chiamare anche quelle parti di verso qualsiasi composte di *cinque*, di *sette*, di *tre* mezzi piedi o sillabe.

Il *mezzo piede* nei versi *dattilici* (⏒ ◡ ◡) è formato dalle *due brevi*.

La *pausa* presso gli antichi aveva un valore ritmico (*tempus inane*) e poteva durare sino a *quattro tempi;* però le più frequenti erano quelle di *uno* e di *due tempi.*

Indichiamo con $\wedge$ la pausa di *un tempo;* con $\overline{\wedge}$ quella di *due tempi.*

I versi prendono il nome *dal numero dei metri* onde sono composti e *dalla qualità dei piedi* (*Zambaldi*).

A mo' d'esempio un verso di sei dattili dicesi *esametro dattilico* perchè *ogni dattilo* forma *un metro:* un verso di se giambi dicesi *trimetro giambico* perchè *due giambi* formano *un metro.* Quando la misura del verso è incerta, le serie si indicano coi nomi: *dipodie, tripodie, tetrapodie, pentapodie,* ecc., a seconda del numero dei piedi.

	Un metro.	
— ◡, — ◡	Dipodia	trocaica
◡ —, ◡ —	»	giambica
◡ ◡ —, ◡ ◡ —	»	anapestica
	Dimetro.	
— ◡ ◡, — ◡ ◡	»	dattilica
	Un metro e $^1/_2$.	
— ◡, — ◡. — ◡	Tripodia	trocaica
◡ —, ◡ —, ◡ —	»	giambica
◡ ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ ◡ —	»	anapestica
	Trimetro.	
— ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡	»	dattilica
	Dimetro.	
— ◡, — ◡, — ◡, — ◡	Tetrapodia	trocaica
◡ —. ◡ —, ◡ —. ◡ —	»	giambica
◡ ◡ —, ◡ ◡ —. ◡ ◡ —, ◡ ◡ —	»	anapestica
	Tetrametro.	
— ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡	»	dattilica
	Un dimetro e $^1/_2$.	
— ◡. — ◡. — ◡. — ◡, — ◡	Pentapodia	trocaica
◡ —, ◡ —, ◡ —. ◡ —. ◡ —	»	giambica
◡ ◡ —, ◡ ◡ —. ◡ ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ ◡ —	»	anapestica
	Pentametro.	
— ◡ ◡. — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡	»	dattilica
	Trimetro.	
— ◡, — ◡, — ◡, — ◡, — ◡	Exapodia	trocaica
◡ — ◡ —, ◡ —. ◡ —, ◡ —, ◡ —	»	giambica
◡ ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ ◡ —. ◡ ◡ —	»	anapestica

Esametro.

— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪ Exapodia dattilica

Un trimetro e 1/2.

— ∪, — ∪, — ∪, — ∪ — ∪, — ∪, — ∪ Eftapodia trocaica
∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ — » giambica

Tetrametro.

— ∪, — ∪, — ∪, — ∪, — ∪, — ∪, — ∪, — ∪ Octapodia trocaica
∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪ — » giambica

Si noti che nel *ritmo dattilico*, ogni *dattilo*, come si disse. forma *un metro*, e che non si possono riunire più di *quattro piedi* in una serie, cioè non oltre la *tetrapodia dattilica* o *tetrametro*:

— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪;

e che le serie maggiori sono *composte*, come la serie *pentapodica* o *pentametro* (da non confondersi col *Verso Pentametro* che vedremo in seguito derivare dall'*Esametro*), come la serie *esapodica* od *esametro*, che forma il *Verso Esametro*, e che è composta da due *tripodie dattiliche* o da *due trimetri dattilici.*

L'*anapesto*. non si scande come il *dattilo* per *monopodia*, ma, a guisa dei *trochei* e dei *giambi*, per *dipodie*, e cioè ogni *due piedi formano un metro.* Come vedremo, il più usitato *anapesto* è il *dimetro*, cioè la *tetrapodia.*

Nel genere *giambico-trocaico* ci si può estendere fino alla *esapodia*, cioè al *trimetro:*

— ∪, — ∪, | — ∪, — ∪, | — ∪, — ∪
∪ —, ∪ —, | ∪ —, ∪ —, | ∪ —, ∪ —;

perchè il *tetrametro* o di *otto piedi*:

— ∪, — ∪, | — ∪, — ∪, | — ∪, — ∪, | — ∪, — ∪
∪ —, ∪ —, | ∪ —, ∪ —, | ∪ —, ∪ —, | ∪ —, ∪ —

non è altro che l'unione di *due dimetri* o di *due tetrapodie.*

Versi asinarteti si chiamano quei versi aventi le *serie* ben poco legate tra loro, in modo che al fine del primo *colon* si può chiudere il verso con *iato* e con *sillaba ancipite;*

« Fervidiore mero ‖ arcana promorat loco
(*Horat. Epod.* 11, 14).

Versi puri sono quelli che hanno un solo genere di piedi, o tutti *giambi*, o tutti *dattili; — versi composti*, quelli che hanno i piedi di un membro diversi dai piedi dell'altro membro, cioè il

primo membro composto di soli *dattili*, il secondo invece di soli *trochei*, o viceversa; e sono detti anche *asinarteti*; — *versi misti* sono quelli che contengono piedi diversi nello stesso membro, cioè *dattili*, *trochei* ecc. alla rinfusa; ai quali appartengono i *logaedici*, come vedremo più avanti.

Giova qui ricordare la differenza che passa tra versi *sinarteti* e *asinarteti*.

Sinarteti sono quei versi aventi i singoli membri collegati tra di loro nella continuità ritmica, in modo che: *a*) o la vocale finale del primo si elida con la possibile vocale iniziale del secondo, ciò che succede nei versi composti di membri tra di loro disuguali per estensione; *b)* o il piede si unisca tra un membro e l'altro, escludendovi l'elisione e lo iato, ciò che succede nei versi in cui la cesura punto coincide con la divisione dei membri.

Asinarteti sono quei versi aventi le serie tra loro ben poco legate, e che ammettono lo iato tra un membro e l'altro, quali i *versi composti*.

Composizione metrica è la varia maniera con la quale sono riuniti i versi nei componimenti poetici.

Se i versi seguono gli uni agli altri tutti eguali, della stessa misura, si ottiene una *composizione continuata*, che denominasi *monostica* o *monocola*, o di *versi sciolti*.

Se due o più versi disuguali od uguali si alternano tra di loro, formando un tutto, ha origine la *strofe*.

Se due versi disuguali si alternano in *strofe*, si ottiene il *distico;* se i versi sono in numero di tre si ottiene il *sistema* o *metro tristico;* se i versi sono quattro, abbiamo il *tetrastico*. Ad esempio (ciò che vedremo più avanti) in Orazio abbiamo la *composizione monostica* nel solo *Epode XVII;* il *sistema tristico* nella sola *Ode 12ª del libro III°;* il *sistema distico* negli *Epodi:* il *sistema tetrastico* nelle *Odi*.

I *monostici* sono, come già si disse, *monocoli*, cioè hanno sempre versi di egual specie; — i *distici* sono generalmente *dicoli*, cioè hanno versi di differente specie; — i *tristici* possono essere *monocoli* o *dicoli;* — i *tetrastici* sono o *monocoli*, o *dicoli* o *tricoli*.

Ed ora si venga all'esposizione dei varii metri della poesia latina, il che sarà materia del capo seguente.

CAPO II.

Dei Metri Dattilici

A. — *Dattilo* (Discendente).

La forma originaria del *dattilo* è –́ ⏑ ⏑, di cui l'unità ritmica è quattro *more;* due, rappresentate dalla *lunga*, formano l' *arsi*, e due, rappresentate dalle due *brevi*, formano la *tesi*.

Sull'*arsi* posa l'*ictus*, e nel dattilo l'*arsi* non si risolve mai in due brevi; mentre le due brevi possono fondersi in una lunga; così che il dattilo può avere le seguenti forme:

–́ ⏑ ⏑ Dattilo puro
–́ – Dattilo di due lunghe (*spondeo*);
– –́ Id. id. (*anapesto*)

Talvolta il dattilo sostituisce anche il giambo ed il trocheo, cioè l'anapesto ⏑ ⏑ –́ in luogo del giambo ⏑ –́; il dattilo –́ ⏑ ⏑ in luogo del trocheo –́ ⏑.

Come abbiamo detto, nei versi i dattili vengono misurati per *monopodie* (mentre i trochei, i giambi e gli anapesti, per *dipodie*), cioè un sol piede forma un metro compiuto, e ne viene di conseguenza che nelle serie dattiliche i nomi *Dipodia* e *Dimetro*, *Tripodia* e *Trimetro*, *Tetrapodia* e *Tetrametro*, *Pentapodia* e *Pentametro*, *Exapodia* e *Esametro* indicano serie di eguale grandezza.

La più piccola serie dattilica è la *dipodia*, la più grande è la *tetrapodia;* quelle che racchiudono un maggior numero di piedi sono *composte* di due o tre *colon*, come l'*esametro*, di due *tripodie*.

La *cesura* divide l'un *colon* dall'altro, e cade generalmente in fine di piede; nei versi composti, come nell'*esametro*, cade dopo l'*arsi del piede* o dopo la *prima breve della tesi*.

La chiusa del verso dattilico non è mai con un dattilo puro, ma invece *catalettico in disyllabum*, formando così uno spondeo, ovvero un trocheo.

Il dattilico è un metro *discendente*, perchè incomincia dall'*arsi* e continua con la *tesi*.

Nella metrica greca riscontriamo anche il dattilico *discendente* con *anacrusi* (e perciò *ascendente*), così pure in italiano; ma di ciò tratteremo a suo tempo, come dell'*anacrusi* e dei *piedi irrazionali*.

Dimetro.

1. — *Dimetro* (dipodia) *dattilico catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba: cioè Verso Adonio, che prese tal nome per essere stato usato quale chiusa e ritornello nei malinconici canti delle feste di Adone, cioè nella *strofe saffica minore*. Il suo schema:

⊥ ∪ ∪, ⊥ ∪̄.
Caésaris últor
(*Horat.* 1, 2, 44).

Il primo dattilo non può essere sostituito dallo spondeo.

Trimetro.

2. — *Trimetro* (tripodia) *dattilico catalettico in syllabam*, o mancante di due sillabe; cioè Verso Archilochio minore, che così si chiama da *Archiloco*, nativo di Paro, fiorito nella prima metà del secolo vii av. Cr. Fu questo poeta greco chiamato lo *Jambografo*, avendo per primo dato forma ed armonia alla poesia giambica, inventando il *trimetro giambico*, il *tetrametro trocaico* ed i versi risultanti da serie ritmiche di differente natura, come i sistemi distici e tetrastici che presero il suo nome, i versi *archilochii* usati da Orazio in strofe tetrastiche e gli *epodi*, sia *monocoli* che *dicoli*.

L'Archilochio minore si usa o solo o con altri versi; quando si usa solo nessun spondeo può sostituire un dattilo.

Il suo schema:

⊥ ∪ ∪, ⊥ ∪ ∪, ⊥.
árboribúsque comaé
(*Horat. Carm.* 4, 7, 2).

Orazio lo fa seguire ad un esametro dattilico:

> Immortalia ne speres monet annus et almum
> quae rapit hora diem.
> (*Carm.* 4, 7, 7).

o lo fa precedere, quale semplice serie, un *dimetro giambico* dei versi *asinarteti;* formando così il secondo verso di una serie epodica e chiamandosi Elegiambo:

. . . .

´– ⏑ ⏑, ´– ⏑ ⏑, ´– , || ⏑ ´– ⏑ –, ⏑ ´– ⏑ ⏓.
scribere vérsiculós amóre percussúm gravi.
(*Epod.* 11, 2).

Se poi la serie dattilica prende il secondo posto, il verso chiamasi Giambelego:

. . . .

⏑ ´– ⏑ –, ⏑ ´– ⏑ –, || ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑ ⏑, ´–.
Invicte, mortalis dea || náte puér Thetidé.
(*Epod.* 13, 12).

Orazio usa legare l'*elegiambo* con un *trimetro giambico* (Ep. 11), e il *giambelego* con un *esametro dattilico* (Ep. 13).

Tetrametro.

3. — *Tetrametro* (tetrapodia) *dattilico acatalettico*, o completo, cioè Verso Alcmanio, che così si chiama da Alcmano poeta greco, nato a Sardi in Lidia, ma vissuto a Sparta verso il 660 av. Cr. Fu cultore, e dei primi, della poesia corale dorica e inventore della *tetrapodia dattilica acatalettica*, da lui usata in strofe monocole. È falso però che il *sistema alcmanio*, sia stato da lui inventato, sebbene abbia preso il suo nome, e ciò perchè si confuse colla *tetrapodia dattilica acatalettica*, la *tetrapodia dattilica catalettica in disyllabum*, detta anche Verso Archilochio.

Noi però, tanto per seguire l'errore dei più e la correzione moderna, chiameremo l'*acatalettico*, Alcmanio I, e il *catalettico in disyllabum*, Alcmanio II o Archilochio.

Il *tetrameteo dattilico acatalettico* (Alcmanio I) può sostituire nei primi tre dattili, tre spondei; però il quarto dattilo è sempre tale.

La *cesura* è costantemente *pentemimera*, cioè *semiquinaria*, vale a dire dopo l'*arsi del terzo piede*, e termina un vocabolo; ma non è *dieresi*. Il suo schema:

´– ⏔, ´– ⏔, ´– | ⏔, ´– ⏑ ⏑.

Non si presenta mai solo, bensì come *primo colon* nel Verso Archilochio maggiore, che ha per *secondo colon*, una *tripodia trocaica acatalettica* (*tripodia itifallica*). Il suo schema:

–́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑

di cui i primi due trochei sono sempre puri.

Vediamo adunque, come dall'unione del *tetrametro dattilico* e della *tripodia trocaica acatalettica*, cioè, dell'Alcmanio I e della *tripodia itifallica*, abbia origine il Verso Archilochio maggiore, il cui schema sarebbe:

–́ ⏖, –́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏑ ⏑, | –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓
Sólvitur ácris hiéms | gratá vice | véris ét Favóni.
(*Horat. Carmen.* 1, 4, 1).

Tra un *colon* e l'altro, havvi *cesura* ma non *dieresi*, cioè, il verso non essendo *asinarteto*, è concessa l'*elisione;* però tanto la prima cesura quanto la seconda terminano la parola.

4· — Il *tetrameteo dattilico catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba (Alcmanio II° o Archilochio), può sostituire nei primi due dattili, due spondei; però ciò non può mai avvenire col dattilo della terza sede (solo una volta in Orazio in *Carm.* 1, 28, 2), e il quarto dattilo è sempre puro.

La *cesura* non ha sede fissa, ma per lo più è *pentemimera*, cioè *dopo la terza arsi*, e termina un vocabolo, senza essere *dieresi;* evvi però anche la *cesura dopo la seconda arsi*. Lo schema sarebbe:

–́ ⏖, –́ ⏖, –́ | ⏑ ⏑, –́ ⏓
cármine pérpetuó | celebráre et
(*Horat. Carm.* 1, 7, 6).

ovvero:

–́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓
ó fortés | peióraque pássi.
(*Horat. Carm.* 1, 7, 30).

Questo verso viene usato da Orazio nei *distici epodici* quale secondo, dopo un esametro dattilico.

Esametro.

5. — *Esametro* (esapodia) *dattilico*, che è il più usitato tra i metri dattilici; introdotto da Ennio come serie continuata, ad imitazione di Omero, nella poesia latina, fu il metro della poesia epica e si intitolò Verso Eroico; ma si usò di poi anche nella poesia didascalica, bucolica e satirica. Con l'esametro si formarono in oltre

strofe distiche, tetrastiche e di vario numero, nonchè strofe miste con altri versi come vedremo in seguito. Originariamente si formò di due *tripodie dattiliche*, perciò è verso composto; ma con l'andar del tempo venne considerato come un tutto; così che non ammise più una cesura che lo tagliasse in perfetta metà, ma quella gli venne applicata in differenti posizioni.

Lo schema d'origine sarà stato indubbiamente:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, ‖ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑;

ma di poi, forse riuscendo troppo monotono e saltellante, si avrà accettata la sostituzione di uno spondeo nelle sedi dattiliche, perciò lo schema:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, ‖ –́ ⏔, –́ ⏔. –́ ⏔.

Tale schema però, togliendo l'impronta dell'origine, sarà stato modificato nel seguente, che noi diamo (senza cesura) per il perfetto:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏓.

Nel quale vediamo: che il verso è *catalettico in disyllabum;* che nei primi quattro piedi, dattili e spondei si scambiano ordinariamente tra di loro; che questi quattro piedi però possono, volendo, essere o tutti dattili o tutti spondei; che il quinto piede deve essere costantemente dattilo, e se qualche rarissima volta viene sostituito da uno spondeo, prende, l'intero verso, il nome di *spondaico;* l'andamento del quale, riesce solenne e dignitoso, ed è maestria del poeta l' introdurre di quando in quando tale forma di verso in luogo opportuno. In tal caso però giova notare che il quarto piede deve chiudersi con una parola di quattro sillabe, come:

> cura deum soboles, magni Jovis incrementum.
> (*Verg. Ecl.* 3, 49).
> sunt apud infernos tot milia formosarum.
> (*Prop.* 2, 14, 49).

Talora lo spondeo della quinta è preceduto da un altro nella quarta, e si hanno tre spondei di seguito, come:

> perque hiemes aestusque et inaequales auctumnos,
> (*Ov. Met.* 1, 117);

dove però il terzo piede è un dattilo; mentre invece nel seguente il dattilo e addirittura bandito:

> nam tum Helenae raptu primores Argivorum.
> (*Cat.* 68, 87).

Catullo alle volte ha un dattilo soltanto, e nella prima sede, come:

regia fulgenti splendent auro atque argento.
(*Cat.* 64, 44).

Però, gli esametri formati di puri spondei sono del tutto isolati, come:

qui te lenirem nobis, neu conarere.
(*Cat.* 116, 3).

Ma, generalmente la frequenza di spondei è evitata dai poeti.

L'ultimo piede dell'esametro, come si è veduto, può essere uno spondeo o un trocheo.

Riepilogando, l'*esametro dattilico acatalettico* non esiste; perciò si ha:

L'*Esametro dattilico catalettico in disyllabum*, o Verso Eroico, cioè mancante di una sillaba, il cui schema è:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

L'*Esametro spondaico*, il cui schema è:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏔, –́ ⏓

ovvero:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏓

ovvero:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏔, –́ ⏓

Come si vede, non considerando più l'esametro come l'unione di *due trimetri dattilici*, il verso resta troppo lungo, e si ha perciò il bisogno di cercare una *pausa* per rallentare alquanto la voce.

Questa *pausa* nell'esametro è sempre *cesura*, cioè cade in fine di parola, ma non si trova sempre in un determinato punto.

L'esametro ha quattro cesure regolari, le quali, non cadendo in fine del piede, non sono considerate come dieresi; però sono egualmente tali, perchè in generale, dopo la cesura la parola incomincia per consonante, e dove incomicia per vocale ha luogo lo iato, come vedremo dagli esempi: dunque considereremo tutti e due i casi che alla fin fine si equivalgono, e che invece di segnare l'uno | e l'altro ||, si potrebbero indicare entrambi con ||, ciò che farò domandandone permesso al lettore.

a) La *Cesura semiquinaria* o *pentemimera*, che è la più frequente, direi quasi la cesura nata, si pone dopo l'*arsi del terzo piede*, cioè dopo il *quinto mezzo piede:*

_́ ⏔, _́ ⏔, _́ || ⏔, _́ ⏔, _́ ⏑ ⏑, _́ ⏓

Árma virûnque canò || Troiáe qui primus ab òris
(*Verg. Aen*, 1, 1).
Áltera iám teritùr | bellis civilibus aétas
(*Horat. Ep.* 16, 1).

e con lo iato e la sillaba ancipite:

quid struit aút qua spè || inimica in génte morátur.
(*Verg. Aen.* 4, 235).

b) La *Cesura semisettenaria* o *eftemimera*, si pone dopo l'*arsi del quarto piede*, cioè dopo il *settimo mezzo piede:*

_́ ⏔, _́ ⏔, _́ ⏔, _́ || ⏔, _́ ⏑ ⏑, _́ ⏓

iùra magistratúsque legúut || sanctúmque senátum.
(*Verg. Aen.* 1, 430).
Quid refért? mórbo án furtis || pereámne rapinis.
(*Horat. Sat.* 2, 4, 157).

e con lo iato e la sillaba ancipite:

pósthabitá coluisse Samó: || hic illius árma
(*Verg. Aen.* 1, 16).

c) La *Cesura Trocaica*, dopo *la prima breve del terzo piede*, cioè dopo *la prima sillaba tesi del terzo piede*, che però presso i poeti romani è pochissimo usata:

_́ ⏔, _́ ⏔, _́ ⏑ || ⏑, _́ ⏔, _́ ⏑ ⏑, _́ ⏓

iám coelúm terrámque || meó sine númine vènti.
(*Verg. Aen.* 1, 137).
oderúnt peccáre || boni virtútis amóre.
(*Horat. Ep.* 1, 16, 52).

e con lo iato e la sillaba ancipite:

áddam cérea prúna: || honós erit huic quoque pómo.
Verg. Ecl. 2, 53).

d) La *Cesura Bucolicv*, dopo il *quarto piede*, così detta perchè usata dai poeti bucolici greci. È anche chiamata *dieresi bucolica*, perchè non taglia a mezzo un piede, ma cadendo al termine di esso lo separa dal seguente. È detta anche *tetrapodia buco-*

lica, e vuole che il quarto piede sia sempre dattilo puro, dividendo così l'esametro in una *tetrapodia dattilica:*

–́ ⏖, –́ ⏖, –́ ⏖, –́ ⏑ ⏑, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

ite meaè quondám felix pecus, || ite capéllae.
(*Verg. Ecl.* 1, 75).

e con lo iato e la sillaba ancipite:

ét vera incessù patuit dea; || ille ubi mátrem.
(*Verg. Aen.* 1, 405).

Considerando ora le due cesure *b*, e *d*, cioè la *semisettenaria* e la *bucolica*, riscontriamo come dette cesure siano un po' lontane dal principio del verso; e a fine che la pausa della voce non sia troppo lontana e riesca faticosa, havvi a sostenere le due anzidette cesure un'altra *minore.*

La *Cesura Minore*, detta *semiternaria* o *tritemimera*, è adunque sempre *cesura ausiliaria* o *minore*, o *secondaria:* non può mai adoperarsi da sola, ma sempre deve precedere la *semisettenaria* o la *bucolica:* essa cade dopo *l'arsi del secondo piede* e la indicheremo col segno | .

L'esametro a *cesura semisettenaria*, preceduta dalla *semiternaria*, avrebbe lo schema:

–́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏖, –́ || ⏖, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

scéptra tenéns | mollitque animós || et témperat iras.
(*Verg. Aen.* 1, 62).

Pósuit opém, | subeúnt illi || fratrésque paréusque.
(*Ov. Met.* 11, 542).

L'esametro a *cesura bucolica*, preceduto dalla *semiternaria*, avrebbe lo schema:

–́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏖, –́ ⏑ ⏑, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

bina dié | siccánt ovis úbera || quós tibi sérvo.
(*Verg. Ecl.* 2, 42).

Ma la enumerazione delle cesure del verso esametro non è terminata; si usarono inoltre, anche le seguenti maniere di cesura:

1ª) Colla *semiquinaria*, precede una cesura dopo *l'arsi del primo piede:*

–́ | ⏖, –́ ⏖, –́ || ⏖, –́ ⏖, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

Di | prohibéte minás. || Di, tálem avértite cásum.
(*Verg Aen.* 3, 265).

2ª) Colla *semiquinaria*, precede una cesura dopo *il primo piede:*

‒́ ⏑⏑̄, | ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ || ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑, ‒́ ⏑̄.

dixerat: | ėt voltú || si plúra requirere véllem
(*Ovid. Fast.* 1, 415).
tóllunt: | his sesė || per inánia núblia librant
(*Verg. Georg.* 4, 196).

3ª) Colla *semiquinaria*, segue una cesura dopo *la prima sillaba tesi del quinto piede:*

‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ || ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑ | ⏑. ‒́ ⏑̄.

Si quod sit vitiúm || non fástidíre | Strabónem.
(*Hor. Sat.* 1, 3, 44).

Un tal modo di cesure è usitatissimo da Orazio nelle *Satire*.

4ª) Colla *semiquinaria*, segue una cesura dopo *il quinto piede:*

‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ || ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑, | ‒́ ⏑̄

núnc te marmoreúm || pro témpore fécimus: | at tu.
(*Verg. Ecl.* 7, 35).
invidus, iracundús, || inéxorábilis; | ácer.
(*Hor. ad Pis.* 121).

5ª) Colla *semiquinaria*, segue una cesura *dopo l'arsi del sesto piede:*

‒ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ || ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑, ‒́ | ⏑̲

párturiúnt montés, || nascétur ridiculús | mus.
(*Hor. ad. Pis.* 139).

6ª) Colla *bucolica*, precede una cesura dopo *il primo piede:*

‒́ ⏑⏑̄, | ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑̄, ‒́ ⏑⏑, || ‒́ ⏑⏑, ‒́ ⏑̄;

máne; | diem, tótum stértebat, || nil fuit unquam.
(*Hor. Sat.* 1, 3, 18)

Sulla *Cesura*, però, dell'*Esametro*, riepilogando, devesi tenere per massima, che di tante foggie di cesure, le più usitate erano le quattro esposte alle lettere *a*, *b*, *c*, *d* (pag. 47), cioè la *semiquinaria*, la *semisettenaria*, la *trocaica* (ma poco), e la *bucolica*; con la norma però della cesura *secondaria*, la *semiternaria*, precedente la *semisettenaria* e la *bucolica*.

I poeti latini badavano molto al rapporto dei piedi con le parole, e siccome è dall'intima ed armonica unione dei piedi (come si esprime

lo Zambaldi) che proviene il movimento ritmico del verso, riuscendo più legato e continuo quanto più spesso il termine d'un piede e il principio del seguente cadono in una stessa parola; così era legge che le parole terminassero con l'arsi del piede se si voleva che il verso acquistasse un carattere energico, e specialmente sull'arsi del secondo e del quarto piede:

instāmŭs tămĕn immĕmŏrēs caēcĭquĕ fŭrōrĕ,
(*Verg. Aen.* 2, 244).

Evitavansi però la fine di una parola nel quarto piede dopo la prima breve della tesi.

Se più parole terminavano in un trocheo, il verso riusciva dolce, ma fiacco; perciò era difetto l'abbondanza di trochei.

Appunto per ciò (procede lo Zambaldi) la cesura *semiquinaria*, e dopo di essa la *semisettenaria*, che convengono al carattere dell'esametro, sono le più frequenti, ed è rara quella del *terzo trocheo.*

Come già dicemmo in principio del presente paragrafo, la forma originaria dell'esametro era l' unione di due *tripodie dattiliche:* quando la poesia latina fu nel suo secolo d'oro, l'esametro veniva così spezzato per fine retorico, quando cioè eravi corrispondenza od opposizione di pensiero fra la prima e la seconda parte:

–́ ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑⏑ || –́ ⏕, –́ ⏑⏑, –́ ⏓
hác rabiósa fugit canis hác lutulénta ruit sus.
(*Hor. Epist.* 2, 2, 75).

Perciò le parole dattiliche nel terzo piede riescono ben rare:

póssis, ádde **virilia** quód speciósius árma.
(*Hor. Epist.* 1, 18, 52).

E rari sono anche i versi con parola dattilica nel secondo piede, come:

érgo **vívida** vis animi pervicit et érrat.
(*Lucr.* 1, 72).

Difettosi poi, sono quei versi privi di qualcuna delle cesure (principali o secondarie) sopra accennate, come:

Non quivis videt immodulata poemata index.
(*Hor. ad Pis.* 263).
Magnanimi Jovis ingratum ascendere cubile.
(*Verg. Aen.* 12, 144).

È da sfuggirsi del tutto, quei versi, in cui la chiusa di ogni piede combacia colla finale di una parola, come un verso di Ennio:

Sparsis | hastis | longis | campus | splendet et | horret.

Ed ora veniamo alla *chiusa* dell'esametro:

La più comune è una parola o *bisillaba* o *trisillaba.*

> Una salus victis etiam sperare salutem.
> (*Verg. Aen,* 2, 354).
> Mollis inertia cur tantam diffuderit imis.
> (*Hor. Ep.* 14, 1).

I poeti romani evitavano la chiusa di un *monosillabo*, usandola soltanto per ottenere un particolare effetto per lo più comico:

> parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.
> (*Hor. ad Pis.* 139).
> dat latus: insequitur cumulo praeruptus aquae mons.
> (*Verg. Aen.* 1, 109).

Meno duro però risulta un monosillabo finale preceduto da un altro:

> Non tuus hoc capiet venter plus, quam meus; ut si
> (*Hor. Sat.* 1, 1, 46).

È da notarsi però che i monosillabi *es*, *est*, preceduti da *vocale*, ovvero da *m*, non offendono nella chiusa del verso, perchè tolta la vocale iniziale si uniscono alla parola antecedente in forza dell'*aferesi.*

> Nam vitiis nemo sine nascitur: optimus *ille est.*
> (*Hor. Sat.* 1, 3, 68).
> qui minimis urgetur, Amicus dulcis. ut *aequum est.*
> (*Hor. Sat.* 1, 3, 69).

Una parola di quattro sillabe non dà buon suono; perciò è da evitarsi tale finale:

> cum veto te fieri, vappam iubeo, ac nebulonem:
> (*Hor. Sat.* 1, 1, 104).

E da notarsi però, che per finali di quattro sillabe in Ovidio e Virgilio sono usate parole greche, come *elephantus*, *hyacinthus*, *hymenaeus*, *orichalcus*, *panacea*, e nomi propri come *Aracynthus.* In Virgilio si riscontrano chiuse di quattro sillabe di parole latine solo nell'*Aen.* 4, 21: *semiviro comitatu;* 4, 667 e 6, 427: *femineo ululatu;* 10,505: *gemitu lacrimisque.* — Catullo ha tale chiusa sei volte e di tutte parole greche. — Ovidio ne ha otto, delle quali sette di parole greche: *Met.* 11, 17: *Bacchei ululatu* (semigreco). — Orazio usa tali chiuse con maggiore frequenza, nelle *Satire* 25 volte, nelle *Epistole* 5 volte.

Le parole di cinque sillabe chiudono poi rarissimamente il verso; di sei eccezionalmente.

divisit medium, fortissima tyndaridarum.
(*Hor. Sat.* 1, 1, 100).
tempe, quae silvae cingunt superimpendentes.
(*Cat. Epithalamium*).

Riepilogando: l'*esametro* può avere, segnando con *d* i dattili e con *s* gli spondei, gli schemi seguenti, ai quali faccio seguire i versi che l' Hultgren [1] toglie da Ovidio, riportati anche dallo Stampini [2].

d s s s — d s.	Conscia mens recti famae mendacia risit.
d s d s — »	Disce bonas artes, mones, Romana juventus.
d s s d — »	Pectoribus mores tot sunt quot in orbe figurae.
d s d d — »	Tempora labuntur tacitisque senescimus annis.
d d s s — »	Regia, crede mihi, res est succurrere lapsis.
d d d s — »	Mitius ille perit subita qui mergitur unda.
d d s d — »	Gutta cavat lapidem, consumitur annulus usu.
d d d d — »	Omnia deficiunt, Animus tamen omnia vincit.
s d s s — »	Curando fieri quaedam maiora videmus.
s d d s — »	Non hic pampineis amicitur vitibus ulmus.
s d s d — »	Cur sit virgineis, quaeris, dea culta ministris?
s d d d — »	Scribentem juvat ipse favor minuitque laborem.
s s s s — »	Jurabant omnes in laesi jura mariti.
s s d s — »	Ut desint vires tamen est laudanda voluntas.
s s s d — »	Qui cessas currum pompamque parare triumphis?
s s d d — »	Pro Troja, Romane, tua Venus arma ferebat.

I quali 16 schemi, combinati colle cesure dell'esametro, lasciando a parte le cesure secondarie come la semiternaria, e non curandosi della bucolica, e neppure della quarta trocaica, ci dànno 40 schemi dell'esametro.

Che se poi si vogliono contare le 8 forme dell'esametro spondaico col dattilo al 5° piede:

s s s — d s s	d s s — d s s
s s d — »	d d s — »
s d s — »	d s d — »
s d d — »	d d d — »

---

1) *Observatione maturae in poetas elegiacos Graecos et Latinos.* — Parsprior, Leipzig, 1871, pag. 4.

2) *Le Odi Barbare di Giosuè Carducci e la Metrica Latina.* — Torino, Ermanno Loescher, 1881, pag. 45.

combinandole colle 3 cesure principali avremo altri 20 schemi; di più contando le altre 8 forme degli esametri spondaici senza il dattilo nel 4° piede:

s s s — s s s	d s s — s s s
s s d — »	d d s — »
s d s — »	d s d — »
s d d — »	d d d — »

avremo altri 20 schemi; così in tutto 80 schemi possibili dell'esametro. Che se poi volessimo tener calcolo delle cesure secondarie e di altre eccezioni, il numero di essi minaccierebbe di triplicare e forse anche più.

Il verso esametro fu usato solo (*a*); aggruppato a due a due (*b*); a quattro a quattro (*c*); di poi quale distico con un *pentametro* nell'*elegia* (*d*); col *tetrametro dattilico catalettico in disyllabum*, o *elegiambo* nel *metro Alcmanio* (*e*); col *trimetro dattilico catalettico in syllabam* nel *metro Archilochio* (*f*); col *giambelego* (*g*); col *dimetro giambico acatalettico* nel *metro Pitiambico minore* (*h*); col *trimetro giambico acatalettico puro* nel *metro Pitiambico maggiore* (*i*); in strofa con un egual numero di versi con la chiusa di un ritornello (*l*). Eccone gli esempi:

a) Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter, fluctusque atros Aquilone secabat,
moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae
collucent flammis, ecc., ecc. . . . . .

(*Verg. Aen.* 5, 1-4).

b) Verg. Ecl. 3, 60 sgg.

c) Verg. Ecl. 7, 21 sgg.

d) Divitias alius fulvo sibi congerat auro,
et teneat culti iugera multa soli,

(*Tib. Eleg.* 1, 1-2).

e) Laudabunt alii claram Rhodon, aut Mitylenen,
aut Epheson, bimarisve Corinthi
moenia, vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignes, aut Thessala Tempe.

(*Hor. Carm.* 1, 7, 1-4).

f) Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices, et decrescentia ripas
flumina praetereunt;

(*Hor. Carm.* 4, 7, 1-4).

g) Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Jovem; nunc mare, nunc silvae.
(*Hor. Ep.* 13, 1-2).

h) Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
oblivionem sensibus,
(*Hor. Ep.* 14, 1-2).

i) Altera iam territur bellis civilibus aetas,
suis et ipsa Roma viribus ruit:
(*Hor. Ep.* 16, 1-2).

l) O decus eximium magnis virtutibus augens,
emathiae tutamen opis, clarissime nato:
accipe quod laeta tibi pandunt luce sorores
veridicum oraclum: sed vos, quae fala sequuntur,
currite, ducentes subtemina, currite, fusi.
(*Cat. Epithalamium*, 298-302).

Tale ritornello: *currite*, ecc. si ripete alla fine di otto strofe consecutive, di vario numero di versi.

In Catullo troviamo anche il ritornello:

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee,

per ben otto volte quale chiusa di strofe di vario numero di versi, nel *Carmen Nuptiale*.

Pentametro.

6. — Numericamente parlando, il *verso pentametro* avrebbe dovuto precedere l'*esametro*, ma sinteticamente e teoricamente procedendo, quello segue questo, giacchè il *pentametro* deriva dall'*esametro*, anzi non è che un *esametro dattilico* (esapodia)

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑

sincopato, cioè *dicatalettico* nel *terzo e sesto piede*, o meglio con tagliata la *tesi finale dei due colon*, o meglio ancora, la composizione di due *trimetri dattilici catalettici in syllabam*, il primo dei quali può mutare i *piedi dattilici in spondei*, il secondo mai. Il suo schema è:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́

nel quale si deve osservare:

a) Che il primo *colon* deve terminare con una parola, e non è ammesso nè sillaba ancipite, nè iato, nè elisione col secondo membro: perciò la pausa del primo *colon* origina *una dieresi*.

Catullo usò, malamente, qualche volta l'elisione,

múneraque ét Musár(um) hinc petis ét Veneris
(*Carm.* 68, 10).
Tróia virum ét virtút(um) ómni(um) acèrba cinis.
(*Carm.* 68, 90.

ma non si deve imitare.

b) Che la *cesura* non varia mai ed è sempre *pentemimera* o *semiquinaria*.

c) Che nel primo *colon* i piedi sono generalmente o tutti dattili o tutti spondei, e che il primo piede spondeo ed il secondo dattilo sono rari, e le *parole dattiliche* nel secondo piede, come:

dé me Lésbia: me || dispereám nisi amát.
(*Cat.* 96, 2).

sono rarissime.

Il verso finisce ordinariamente con parola *bisillaba*, come qui sopra, raramente con *polisillabe*, come:

vivere et erepta coniuge qui potuit.
(*Tib.* 3, 2, 2).
fulserit hic niveis Delius alitibus
(*Tib.* 3, 6, 8).
isque pater, quo non alter amabilior
(*Tib.* 3, 4, 72)

Le parole *monosillabe* si evitano sia in fine del primo che del secondo *colon:*

aut facere, haec a te dictaque factaque sunt
(*Cat.* 76, 8).

Però il monosillabo preceduto da altro monosillabo è concesso quale finale, come pure è ammesso *es*, *est* dopo *vocale* ovvero *m*, come nell'esametro:

Iuppiter idcirco facta superba mea est.
(*Prop.* 3, 33, 14).
id Mani non est turpe: magis miserum est.
(*Cat.* 68, 30).

Le parole finali brevi sono evitate, e raramente si trovano come in:

Salve, teque bona Iuppiter auctet ope.
(*Cat.* 67, 2).
Obvia nudato, Delia, curre pede.
(*Tib.* 1, 3, 92).

Ennio, l'inventore dell'*esametro*, fu pur quello del *pentametro*, e per primo l'usò; dopo di lui, Catullo lo perfezionò, e Tibullo, Properzio ed Ovidio lo resero sempre più armonioso.

Pentametro venne chiamato, dall'uso di contare come un piede solo (*quinto*) l'arsi rimasta del terzo e del sesto; ma si conosce maggiormente col nome di VERSO ELEGIACO, perchè usato in tali componimenti sempre alternato con l'esametro, col quale formò il *distico elegiaco;* in cui, la doppia pausa del pentametro, servì ad ammorzare la gagliardia dell'esametro. Nel *distico elegiaco* il pensiero è ristretto nel limite dei due versi, giacchè il periodo suol finire col secondo; così tale metro fu il più conveniente alla semplice e benigna esposizione di modesti pensieri e miti sentimenti, come si esprime anche lo Zambaldi.

Oltre all'*elegia*, il pentametro servì anche all'*epigramma*.

Il *distico elegiaco* è come in:

> Quid iuvat ornato procedere, sponsa, capillo,
> et tenues Coa veste movere sinus?
> Aut quid Orontea crines perfundere myrrha,
> teque peregrinis vendere muneribus?
> (*Tib.* 1, 1, 1-4).

B. — *Anapesto* (ASCENDENTE).

Il *dattilo*, come vedemmo, appartiene al *ritmo discendente;* suo opposto è il *ritmo ascendente*, rappresentato dal piede *anapesto;* il quale, come poi vedremo a suo tempo, non è altro che il dattilo con *anacrusi bisillaba*.

La forma originaria dell'*anapesto* è ◡ ◡ _́, la cui unità ritmica è uguale a quella del dattilo, cioè di *quattro more*.

A differenza del dattilo, l'*arsi* dell' *anapesto* può *sciogliersi* in due brevi, e, ugualmente al dattilo, le due brevi della *tesi* possono *contrarsi* in una lunga; così che l'*anapesto* può avere le seguenti forme:

◡ ◡ _́	Anapesto	puro	
_ _́	»	di due lunghe	(*spondeo*)
◡ ◡ ◡́ ◡	»	di quattro brevi	(*proceleusmatico*)
_ ◡́ ◡	»	dattilico.	

La forma di quattro brevi, detta *verso proceleusmatico*, è rara e si evita, come pure l'incontro di quattro brevi in due piedi consecutivi, come nella figura:

— ◡́ ◡, ◡ ◡ —́

Vedemmo come i versi dattilici si misurino per *monopodie*, cioè come ogni piede formi un metro; gli anapestici invece si misurano per *dipodie*, cioè occorrono due piedi a formare un metro.

La più piccola serie anapestica è il *monometro*, ed è seguìta dal *dimetro* e dal *tetrametro;* quest' ultimo, la serie più lunga.

Come nelle serie dattiliche, così anche in quelle anapestiche, la *cesura* è sempre in fine di un piede, e divide il verso in *colon.*

Si noti che nei metri per dipodie, l'*arsi* principale, sulla quale posa l'*ictus*, è quella del *primo piede*, come vogliono il Christ e lo Zambaldi. Noi segneremo soltanto tale arsi.

Gli anapesti alla *greca* non ammettono lo *iato*, nè la *sillaba ancipite* in fine del verso, mentre alla *latina* ammettono *iato* e *sillaba ancipite*, ciascun dimetro essendo considerato come verso.

Monometro.

1. — *Monometro* (dipŏdia) *anapestico acatalettico*, cioè di *un sol metro*, che non si usa solo, ma unito in serie maggiore.

Il suo schema:

◡◡ —́ ◡◡ —́.

E può avere perciò le forme seguenti:

Senario: ◡ ◡ —́ ◡ ◡ ⏓

levióre manu
(*Seneca, Phaedr.* 68)

Quinario: ◡ ◡ —́ — ⏓

aliús raras
(*Sen. ib.* 47).

Quinario: — —́ ◡ ◡ ⏓

saltús aperit
(*Sen. ib.* 19).

Quaternario: — —́ — ⏓

captént auras
(*Sen. ib.* 43).

Si possono in oltre avere senarii e quinarii cui la *tesi* del primo piede sia resa lunga, e l'*arsi* sciolta in due brevi:

Senario: — ◡́ ◡ ◡ ◡ ⏑̱

solvite superi
Sen. Herc. fur. 1069).

Quinario: — ◡́ ◡ — ⏑̱

pectóra palmis
(*Sen. ib.* 1107).

Dimetro.

2. — *Dimetro* (tetrapodia) *anapestico acataletico*, che è la serie più comune di tal genere. Consta di due *monometri*, tra i quali suol esservi *cesura dieresi*, sebbene qualche rara volta anticamente ammettevasi l'elisione.

Come già dicemmo per gli anapesti in generale, lo ripetiamo pel dimetro; cioè, che i greci non ammettevano *iato* e *sillaba ancipite* in fine d'ogni verso, mentre i lativi considerando ogni dimetro come verso finito, ammettevano e l'uno e l'altra.

Il suo schema:

◡◡ —́ ◡◡ —́ ‖ ◡◡ —́ ◡◡ ⏑̱

con tutte le variazioni delle brevi in lunghe e viceversa, cioè dei piedi spondei e dattili sostituenti gli anapesti.

Il *dimetro* è usato in sistemi di più versi o tutti eguali o intramezzati da qualche *monometro*.

Eccone gli esempii, alla greca, per quanto riguarda la finale del verso:

C lumén patriae ‖ mora fátorum
tu praésidium Phrygibus fessis,
tu múrus eras umerisque tuis
stetit illa decem fultá per annos.
Tecúm cecidit summúsque dies
Hectóris idem patriaéque fuit.
(*Sen. Troad.* 128-133.

Nunc iám cessit ‖ pontús et omnes
patitúr leges
non pálladia compácta manu
regúm referens inclita remos
quaeritur Argo.
(*Sen. Med.* 361-370).

Troviamo pure il *dimetro* in strofe di quattro versi, di cui l'ultimo è un *versus paroemiacus*, del quale tosto qui sotto parleremo:

> Unde ignis cluet mortálibus clam
> divisus; cum doctús Prometheus
> clepsisse dolo poenásque Jovi
> fato éxpendisse suprémo;
>
> (Dal *Filottete di Accius, rip. da Cicerone Tusc.* 2, 10, 23).

3. — *Dimetro anapestico catalettico in syllabam*, o mancante di due sillabe; cioè Verso Paroemiacus o italianamente, Paremiaco, usato dagli antichi Comici.

Quanto abbiamo già detto per il *dimetro acatalettico* serve per il *catalettico*. La cesura trovasi dopo il primo monometro.

Il suo schema:

⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥, || ⏑⏑ ⊥ ⏓.

Fu usato con gli anapesti quasi tutti puri, e diede perciò come vedremo più avanti, origine al decasillabo italiano.

Lo schema dunque sarebbe così ridotto:

⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ —. || ⏑⏑ ⊥ ⏓

> Deus ignee fons || animárum
> duo qui socians eleménta
> vivúm simul ac moribúndum
> hominém pater effigiasti.
>
> (*Prud. Cathem.* 10).

Tetrametro.

4. — *Tetrametro* (ottapodia o doppia tetrapodia) *anapestico acatalettico*; cioè Verso Anapestico Ottonario degli antichi Comici. È formato da *due dimetri* divisi da *cesura dieresi principale*, mentre la cesura del *dimetro*, dopo il *monometro*, diventa *secondario*, non perdendo però la sua natura. Il suo schema:

⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ —, | ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ —. || ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ —, | ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⏓

> Pro Júppiter ut | mihi quicquid ago || lepide ómnia pro | spereque éveniunt
>
> (*Plauto, Pseud.* 274).

Fu detto *ottonario*, perchè, dominando gli spondei nei piedi anapesti, tale reso veniva.

5. — *Tetrametro anapestico catalettico in syllabam* o mancante di due sillabe; cioè, Verso Anapestico Settenario, usato pure dagli antichi Comici, formato e regolato come l'*acatalettico* e l'*anapesto* in generale. Il suo schema:

◡◡ –́ ◡◡ – . | ◡◡ –́ ◡◡ – . || ◡◡ –́ ◡◡ – , | ◡◡ –́ ⏓

Quid agó, quid agas | rogitás etiam? || lubet ét metuo | quid metius?
(*Plauto, Bacch.* 1195).

Fu detto *settenario*, perchè, dominando gli spondei nei piedi anapesti del *secondo dimetro catalettico in syllabam*, tale reso veniva.

CAPO III.

Dei Metri Giambici-Trocaici

Nel ritmo originariamente chiamato *giambico* abbiamo tre tempi uguali ogni battuta, ognuno dei quali contiene o *una* o *due more*, e si ha così il ritmo di tre tempi, cioè *trocaico* o *giambico*, e quello di sei tempi, cioè *ionico*.

Nel ritmo di tre tempi si ha la forma metrica con un piede di due o di tre sillabe; se di tre, ciascuna delle tre more è rappresentata da una *breve* di un sol tempo; se di due sillabe, due more sono unite in una *lunga* di due tempi, e la terza mora rappresenta la *breve* di un tempo.

Questa seconda forma di due sillabe, lunga e breve, è la più comune; quella di tre sillabe (*tribachio*) non è usata, e viene considerata appo gli antichi come scioglimento del piede bisillabo; perciò non ne parleremo nemmeno.

La forma adunque più frequente, e quasi unica, è quella di due sillabe, lunga e breve: sulla lunga trovasi l'*arsi* con l'*ictus* ritmico; sulla breve la *tesi*.

Se la serie ritmica incomincia con l'*arsi* (ritmo discendente) si ha la misura *trocaica;* se incomincia con la *tesi* (ritmo ascendente) si ha la misura *giambica*.

Prima però di entrare nel particolare della materia, è necessario notare:

a) Che nei metri *giambici* o *trocaici*, i di cui piedi sarebbero:

◡ –́ Giambo
–́ ◡ Trocheo

alla prima breve del giambo e alla seconda breve del trocheo, si poteva sostituire una sillaba lunga; e che le lunghe del trocheo e del giambo potevansi sciogliere in due brevi, avendo così le forme seguenti:

⏑ —́	Giambo	puro	—́ ⏑	Trocheo	puro
— —́	»	spondeo	—́ —	»	spondeo
⏑ ⏑́ ⏑	»	tribraco	⏑́ ⏑ ⏑	»	tribraco
— ⏑́ ⏑	»	dattilo	⏑́ ⏑ —	»	anapesto

b) Che però la lunghezza del — —́ = ⏑ —́ e del —́ — = —́ ⏑, non giungeva alla durata di due tempi, ma di un cotal tempo intermedio fra il tempo ordinario di una sillaba breve presa per unità di misura e quello di una sillaba lunga equivalente a due tempi. Perciò nel giambo e nel trocheo, alle cui brevi erano sostituite le lunghe, il rapporto fra *arsi* e *tesi* non era espresso. nè con 2 a 2, nè con 2 a 1; quindi cotali piedi erano detti *irrazionali*, appunto perchè fuori dal rapporto (*ratio*) semplice, con la unità di misura; cioè sillaba breve.

Tali piedi *irrazionali* procuravano lieve ritardo prima della percussione, non turbando con ciò l'andamento giambico o trocaico, trattandosi di versi la cui destinazione era quella della declamazione.

c) Che il giambo ⏑ —́ ed il trocheo —́ ⏑ ridotti colle lunghe: — —́ e —́ — prendono nome di *spondeo irrazionale:* e che sciolti nelle tre brevi: ⏑ —́ e —́ ⏑ = ⏑ ⏑́ ⏑ e ⏑́ ⏑ ⏑, prendono nome di *tribraco*, il quale, come si accennò più sopra, è rarissimo.

d) Che la *lunga irrazionale* (essendo il metro giambico e trocaico dipodico) sta solo davanti alla percussione, e trovasi nel primo piede dei versi giambici e nel secondo dei trocaici.

⏓ —́ ⏑ — Giambo
—́ ⏑ — ⏓ Trocheo.

e) Che riguardandole solo ritmicamente, le serie discendenti trocaiche e le serie ascendenti giambiche, hanno tra di loro grandissima affinità.

Il guaio sta nei principii di ritmica antica e moderna che fanno a pugni tra loro:

La ritmica antica vuole che qualsiasi tempo che precede la prima percussione principale (l'*ictus*) sia computato nella battuta:

— la ritmica moderna ha per legge che ogni misura o battuta debba incominciare colla percussione, cioè con l'arsi (ritmo discendente), non calcolando degne di valore ritmico quelle sillabe (una o due), che precedono l'arsi, e perciò fuori di battuta.

Queste sillabe, anzi questo suono, che precede l'arsi e che sta quasi come introduzione davanti alla prima battuta, viene chiamato *anacrusi;* perciò *anacrusi monosillaba* e *anacrusi bisillaba,* a seconda dei casi.

La ritmica moderna può però mettersi d'accordo con l'antica, giacchè si nota come l'*anacrusi* non varii menomamente l'andamento ritmico del verso; secondo gli antichi, a mo' d'esempio una serie giambica verrebbe così divisa:

◡ –́ ◡ –, ◡ –́ ◡ –, ◡ –́ ◡ –.

mentre i moderni la dividerebbero così:

◡ –́ ◡ – ◡, –́ ◡ – ◡, –́ ◡ –.

con l'escludere dalla battuta la sillaba che gli antichi riunivano nel piede giambico con l'arsi susseguente; e da ciò ne verrebbe che, a mo' d'esempio, un *dimetro giambico acatalettico*

◡ –́ ◡ –, ◡ –́ ◡ –,

degli antichi, potrebbe ridursi a un *dimetro trocaico acatalettico,* con *anacrusi,*

◡ | –́ ◡ – ◡, –́ ◡ –

giusta la ritmica dei moderni.

Aggiungiamo inoltre che, specie in Orazio, avendo esso considerato come *irrazionale* il primo piede della dipodia giambica; l'*anacrusi,* se è conservata *breve,* resta tale, ma se è ridotta *lunga,* diventa *irrazionale.*

Noi che faremo? ci atterremo alla metrica antica o alla moderna o a tutte e due contemporaneamente?

A tutte e due contemporaneamente, confondendo così ritmicamente il metro giambico col trocaico, daremo uno sguardo nella parte di questo paziente lavoro, che tratterà dei versi italiani; — ma ora ci è d'uopo restare col classicismo degli antichi, tanto più che dal calcolare l'*anacrusi* moderna come una parte del piede e della battuta, ne nascono le grandi due divisioni, di ritmo *discendente* (incominciante la percussione dall'*arsi*) e di ritmo *ascendente* (incominciante la percussione dalla *tesi*); il primo, *trocaico*

con andamento de' versi più riposato e tranquillo, il secondo, *giambico*, con movimentazione vivace e quasi piena di fuoco.

Con l'attenerci per ora alla maniera degli antichi; designando cioè, per *giambiche* le forme metriche per tali misurate, non vorrà dire che non si possano queste ritenere come *trocaiche* con *anacrusi* all'uso moderno; anzi, misureremo e con gli antichi e coi moderni certe serie, in ispecie quelle *giambiche ipercatalette* d'Orazio, le quali, come dice anche lo Stampini, più ragionevolmente si possono ridurre a serie trocaiche *acatalette* con *anacrusi*. Ma di ciò a suo tempo.

Ed ora, sebbene il capitolo porti prima la denominazione giambica, indi la trocaica, noi faremo precedere quest'ultimo, volendo con ciò seguire l'ordine tenuto nei metri dattilici; cioè, in primo luogo il *ritmo discendente* indi l'*ascendente*.

In quanto al metro *ionico*, che pure si concatena col *giambotrocaico*, ne parleremo per ultimo.

Ma prima ci conviene notare che il genere *giambico* e *trocaico* (dell'ionico parleremo a suo luogo) si misura per *dipodie;* che in fine del verso e di ogni *colon* è ammessa la *sillaba ancipite*, la quale si trova anche al fine di un piede, però, nel ritmo trocaico in sede pari _́ ◡ _ ◡̄, (cioè nel 2°, 4°, 6°, piede), e nel ritmo giambico in sede dispari ◡̄ _́ ◡ _, (cioè nel 1°, 3°, 5° piede); — in oltre, che la cesura cade in fine di parola.

Di più, la più piccola serie del genere giambico trocaico, come in quello dattilico, è la *dipodia;* ma a differenza di quest'ultimo, il quale può riunire tutt'al più quattro piedi in una serie, il metro giambico trocaico giunge anche fino alla *esapodia:* tutte le serie maggiori riescono composte.

E se un piede dattilico forma un metro compiuto, come vedemmo, perchè si scande per *monopodie*, a formare un metro giambico o trocaico occorrono due piedi, perchè si misura per *dipodie;* perciò abbiamo nelle serie giambico-trocaiche i nomi di *Tripodia* o *Metro e* $^1/_2$, *Tetrapodia* o *Dimetro*, *Pentapodia* o *Dimetro e* $^1/_2$, *Esapodia* o *Trimetro, Ottapodia* o *Tetrametro.*

A. — *Trocheo* (Discendente).

Monometro.

1. — *Monometro* (dipodia) *trocaico*, che non si usa solo, il quale può avere in luogo del *trocheo* ⁄–⏑, il *tribraco* ⏑́⏑⏑ coll' *ictus* sulla prima breve; di più, in sede pari (cioè nel 2°, 4°, 6° piede) in luogo del *trocheo* ⁄–⏑, lo *spondeo* ⁄–– o l'*anapesto* ⏑́⏑– coll'*ictus* sulla prima breve; che raramente ammette, anzi sopporta, in *sede pari* un *dattilo* ⁄–⏑⏑ in luogo dello *spondeo* ⁄––, e in *sede dispari* egualmente un *dattilo* ⁄–⏑⏑ in luogo del *trocheo* ⁄–⏑.

Lo schema di una *dipodia trocaica* (monometro) può adunque essere:

⁄–⏑–⏑	Dipodia trocaica	pura
⁄–⏑⁄––	Id.	spondaica
⏑́⏑⏑–⏓	Id.	tribrachica
⁄–⏑⏑́⏑⏓	Id.	anapestica
⁄–⏑⁄–⏑⏑	Id.	dattilica
⏑́⏑⏑–⏑⏑	Id.	tribraco-dattilica

Monometro e 1/2

2. — *Monometro e 1/2* (*tripodia*) *trocaico acatalettico*, o completo, cioè Verso Itifallico, così chiamato perchè usato dai Greci nei canti *fallici* di Bacco; che non è mai usato solo, ma quale seconda parte o *colon* del verso *Archilochio Maggiore* (come vedemmo parlando del *tetrametro dattilico*) pag. 43) di cui la prima parte è appunto un *tetrametro dattilico acatalettico*.

Schema della *tripodia trocaica acatalettica:*

⁄–⏑, ⁄–⏑, ⁄–⏑̄

di cui, i due primi trochei sono sempre puri.

Schema del *verso Archilochio*, di cui la prima parte è dattilica:

⁄–⏑̄⏑̄, ⁄–⏑̄⏑̄, ⁄– | ⏑̄⏑̄, ⁄–⏑⏑ || ⁄–⏑, ⁄–⏑, ⁄–⏑̄

Sólvitur ácris hiéms | gratá vice | véris ét Favóni,
(*Hor. Carm.* 1, 4, 1).

Dimetro.

3. — *Dimetro* (tetrapodia) *trocaico acatalettico*, o completo: Il suo schema:

⁄–⏑–⏑, ⁄–⏑–⏑

che non è usato dai poeti, e si svolge invece (appunto con la ritmica nuova) in un *dimetro giambico catalettico con anacrusi:*

_ ⏑ _́ ⏑ _, ⏑ _́ ⏑̄

Si potrebbe qui considerare anche il *dimetro trocaico acatalettico con anacrusi*, secondo la ritmica moderna, ma ne parleremo nel *dimetro giambico acatalettico.*

4. — *Dimetro* (tetrapodia) *trocaico catalettico*, o mancante di una sillaba, cioè Verso Euripideo, perchè usato per primo dal greco poeta Euripide. Il suo schema:

_́ ⏑ _ ⏑, _́ ⏑ ⏑̲

Nón ebur neque aúreum
(*Hor. Carm.* 2, 18, 1).

I trochei sogliono essere puri.

Orazio lo usa come premessa del *trimetro giambico catalettico*, nella *strofe ipponatea.*

Món ebur neque aúrem
meá renidet in domo lacúnar,
nón trabes Hyméttiae
premúnt columnas última recisas
(*Hor. Carm.* 2, 18, 1-4).

Come si vede, generalmente Orazio termina una parola con l'arsi seconda della prima dipodia, e talvolta con la seconda tesi della dipodia.

Tetrametro.

5. — *Tetrametro* (ottapodia) *trocaico acatalettico*, o completo, cioè Verso Ottonario Anacreontico, che è composto di *due dimetri*, l'uno dall'altro divisi da una cesura regolare, formando così due *colon*. Il suo schema:

_́ ⏑ _ ⏑̄, _́ ⏑ _ ⏑̄, ‖ _́ ⏑ _ ⏑̄, _́ ⏑ _ ⏑̄

Ipse summis sáxis fixus ásperis, eviscerátus
(*Ennio, in Cic. Tusc.*, 1, 44).

Come si può osservare dallo schema, quattro sono le dipodie, ciascuna delle quali segue tutte le regole particolari dipodiche, come la sillaba ancipite, ecc.

La Cesura è dieresi.

6. — *Tetrametro trocaico catalettico*, o mancante di una sillaba, cioè Verso Quadrato o Settenario. Il suo schema:

–́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏓, || –́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ ⏒

máxumas opimitates || gáudio ecfertissimas.

(*Plauto*, *Asin.* 282).

Come vediamo, segue tutte le leggi dell'*acatalettico;* ma tale sua pura forma non durò a lungo, giacchè i Comici che adoperarono questo verso trocaico catalettico (come pure l'acatalettico), si permisero tutte le licenze possibili nel piede trocheo che già indicammo più sopra, non conservando pura che l'ultima dipodia catalettica –́ ⏑ –.

Ad esempio:

–́ – | ⏑ ⏑ – | ⏑́ – | – – || –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⏒

Ád te ad | venio | spém sa | lu tem || cóncilium | áuxilium | éxpetens

(*Ter. Andr.* 2, 1, 18).

Il *tetrametro trocaico catalettico* diventò poi il metro più in voga nei canti popolari, e restò anche negli inni cristiani del medio evo, per lo più in terzine, come ad esempio:

Pánge lingua gloriosi laúream certáminis
ét super Crucis trophaeo dic triumphum nóbilem:
quáliter Redémptor orbis immolatus vicerit.

B. — Giambo (Ascendente).

Contrario al *trocheo* (*discendente*) è il *giambo* (*ascendente*), il quale incomincia con *tesi* in luogo dell'*arsi* trocaica. Perciò se noi al ritmo trocaico facciamo precedere una tesi iniziale, abbiamo il ritmo giambico.

Da qui, a mo' d'esempio, un *dimetro trocaico catalettico*.

–́ ⏑ – ⏑, –́ ⏑ ⏒

è uguale a un *dimetro giambico catalettico* con *anacrusi:*

⏑ | –́ ⏑ – ⏑. –́ ⏑ ⏒

che si può misurare anche per un *dimetro giambico acatalettico*, in questo modo:

⏓ –́ ⏑ –. ⏓ –́ ⏑ ⏒

Monometro.

1. — *Monometro* (dipodia) *giambico*, che non si usa solo, il quale, fuori che nell'ultimo piede del verso costantemente *giambo*, però con la sillaba ancipite, può sostituire in tutte le sedi al *giambo* ◡ ‒́, un *tribraco* ◡ ◡́ ◡ (raro in Orazio e in Catullo): nella sede impari, al *giambo* ◡ ‒́, lo *spondeo* ‒ ‒́, o il *dattilo* ‒ ◡́ ◡ a questo modo, o l'anapesto ◡ ◡ ‒́.

Lo schema di una *dipodia giambica* (monometro) può adunque essere:

◡ ‒́ ◡ ‒	Dipodia giambica	pura
◡ ◡́ ◡ ◡ ‒	Id.	tribrachica
‒ ‒́ ◡ ‒	Id.	spondaica
‒ ◡́ ◡ ◡ ‒	Id.	dattilica
◡ ◡ ‒́ ◡ ‒	Id.	anapestica
◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡	Id.	doppio-tribrachica

Dimetro.

2. — *Dimetro* (tetrapodia) *giambico acatalettico*, o completo, cioè Verso Quaternario, che per lo più ha il terzo piede spondaico, e sempre può fare regolarmente irrazionale la prima breve di ogni dipodia. Il suo schema:

◡̄ ‒́ ◡ ‒, ◡̄ ‒́ ◡ ◡̲

aptántur enses cónditi?

(*Hor. Ep.* 7, 2).

Il dimetro poi è quasi sempre puro, cioè le arsi non si sciolgono nelle due brevi secondo le regole date per la dipodia. In Orazio una sola volta (*Ep.* 2, 62) vi si trova il tribraco, due il dattilo (*Ep.* 15 e 24), e nel nome *Canidia* (*Ep.* 3, 8; 4, 48).

Questo verso si usò unito ad altri metri; per esempio, come aggiunta all'*esametro dattilico*:

gaúde sórte tuá; me libertina, neque úno
contènta, Phyrne mácerat.

(*Hor. Ep.* 14, 15-16);

come aggiunta al *trimetro giambico*:

Quo, quó scelesti rúitis? aut cur dèxteris
aptántur enses cónditi?

(*Hor. Ep.* 7, 1-2).

Di poi Seneca lo usò anche solo, per lo più in quartine, e così si tramandò nel medio evo nei canti cristiani, come p. es:

> Veni creator Spiritos
> mentés tuorum visita,
> implé superna grátia
> quae tú creasti péctora.

3. — *Dimetro giambico catalettico*, o mancante di una sillaba, che è rarissimo. Il suo schema:

> ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏒
> Memphitides puéllae
> sacris deum paráte,
> tinctús colore nóctis
> manú puer loquáci
> aegyptias choréas.
> (*Petr. fr.* 3 e 5).

Fu di poi usato usato anche nei canti dei poeti cristiani.

4. — *Dimetro giambico ipercatalettico*, o crescente di una sillaba (misurandolo a dipodia), cioè Verso Alcaico Enneasillabo o Novennario. Il suo schema:

> ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ –, ⏒
> Lenite clamorèm, s dales.
> (*Hor. Carm.* 2. 27, 7).

Il quale prende anche il nome di *pentapodia giambica catalettica*, e si può considerare, come in Orazio, per un *dimetro trocaico acatalettico con anacrusi*, tanto più che la prima sillaba è generalmente irrazionale, e porterebbe lo schema:

> ⏒ | –́ ⏑ – ⏒, –́ ⏑ – ⏒
> ornáre pulvinár deorum
> (*Hor. Carm.* 1, 37, 3);

La cesura di questo verso, che in Orazio è il terzo della strofe alcaica, non è determinata; però di regola trovasi *dopo la terza arsi*, cioè dopo la sesta sillaba:

> ⏒ | –́ ⏑ – ⏒, –́ || ⏑ – ⏒
> ornáre pulvinár deorum
> (*Hor. Carm.* 1, 37, 3);

raramente *dopo la terza tesi*, cioè dopo la quinta sillaba:

> ⏒ | –́ ⏑ – ⏒, || –́ ⏑ – ⏒
> Te triste lignum | té caducum
> (*Hor. Carm.* 3, 13, 11),

o *dopo la seconda tesi*, cioè dopo la terza sillaba, che in questo caso riesce cesura secondaria o della prima o della seconda dianzi citata, come negli esempi:

ornáre | pulvinár || deorum

e

te triste | lignum | té caducum.

Notiamo in oltre che in Orazio trovasi la cesura anche *dopo la quarta tesi*, cioè dopo la settima sillaba:

sedes Atlanteusque | finis
(*Carm.* 1, 34, 11);

e *dopo la seconda arsi*, cioè dopo la quarta sillaba:

hunc Lesbio | sacrare plectro
(*Carm.* 1, 26, 11),

Aggiungiamo che tali cesure non sono dieresi, ma ammettono l'elisione.

Per ultimo notiamo che in Orazio il terzo piede del Verso Novenario Alcaico è costantemente uno *spondeo* e così pure in gran parte il primo, e sempre, nel quarto libro.

TRIMETRO.

5. — *Trimetro* (esapodia) *giambico acatalettico*, o completo, cioè Verso Senario, che è il più comune dei metri giambici, e che si compone di *tre dipodie*. Il suo schema originario:

⏓ ⏑́ ⏑ — . ⏓ ⏑́ ⏑ — . ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑̲

Phasélus ille, quém videtis. hóspites,
(*Cat. Carm.* 4, 1).

E così, cioè quando le *arsi* non si sciolgono, viene chiamato *trimetro puro*, nel quale però sono permessi anche i piedi irrazionali spondaici, come:

postquám relictis moénibus rex prócidit
(*Hor. Ep.* 17, 13).

Catullo e Orazio hanno quasi sempre giambi puri; il primo costantemente (eccettuato il *Carme* 52); il secondo, avendo voluto seguire i poeti greci, usa lo spondeo in sede impari, mai in sede pari; il tribraco in soli cinque versi nel 2° e 4° piede e in uno al 3°; l'anapesto solo due volte nel 1° piede (*Ep.* 2, 35 e 65); il dattilo raramente nel 1°, 2° e 3° piede; - ma invece nei poeti Comici tutte le possibili libertà sono usate nel *trimetro*, il quale diventa perciò *impuro*.

Come adunque il *puro* non può sciogliere le *arsi*; così l'*impuro*, oltre che nel primo piede di ciascuna dipodia sostituire alla breve una lunga irrazionale, può, tranne nell' ultima dipodia, ad ogni lunga sostituire due brevi, dandoci così lo schema:

⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏒ —́ ⏑ ⏓

Notiamo poi che nel quinto piede (1° della 3ª dipodia) lo spondeo ha la preferenza.

La *cesura* del *trimetro giambico* è generalmente la *semiquinaria* o *pentemimera*, cioè dopo la *tesi del terzo giambo*.

⏒ —́ ⏑ —, ⏒ ‖ —́ ⏑ —, ⏒ —́ ⏑ ⏓
Beátus ille ‖ qui procul negótiis
(*Hor. Ep.* 2, 1).

È usata anche la *semisettenaria* o *eftemimera*, cioè dopo la *tesi del quarto piede*; ma evvi in tal caso anche la *cesura semiquinaria* quale secondaria, ovvero una cesura dieresi dopo la *prima dipodia*, secondo gli schemi:

⏒ —́ ⏑ —, ⏒ | —́ ⏑ ‖ —, ⏒ —́ ⏑ ⏓
ergó negatum | vincor ‖ ut credá n miser
(*Hor. Ep.* 17, 27).

⏒ —́ ⏑ —, ‖ ⏒ —́ ⏑ | —, ⏒ —́ ⏑ ⏓
dedi satis ‖ supérque | poenarúm tibi
(*Hor. Ep.* 17, 19).

Riguardo alla *prima cesura semiquinaria* notiamo che talvolta, specie in Orazio, la prima sillaba della prima dipodia, spesso irrazionale, si scioglie in due brevi, e allora la lunga seguente deve conservarsi tale; e ciò puo avvenire anche nella prima sillaba dell'ultimo piede, dandoci così il seguente schema:

⏑⏑/⏒ —́ ⏑ ⏑⏑, ⏒ ‖ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏑⏑/⏒ —́ ⏑ ⏓.

Taluni notano anche un'altra specie di cesura secondaria, dopo *la tesi dell'ultima dipodia*, in unione alla *semiquinaria*, e aggiungono che ciò avviene quando il *cretico* che ne nasce (— ⏑ —), è una parola o un composto di due parole, che grammaticalmente si appartengono (Bock), e dànno la regola che in tal caso (tranne quando al *cretico* precede un monosillabo) la sillaba precedente al cretico dev' essere breve, cioè il quinto piede un giambo puro, dando lo schema:

⏒ —́ ⏑ —, ⏒ ‖ —́ ⏑ —, ⏑ | —́ ⏑ ⏓
Incóctus herbis ‖ mé fefellit | án malas
(*Hor. Ep.* 3, 7);

ma, a mio parere tale secondaria cesura è casuale, essendo la *semiqninaria* quella che regge il ritmo del verso.

Aggiungo che le cesure di cui sopra ammettono tutte l'elisione, tranne quella secondaria dopo *prima dipodia*, che è *dieresi* e che per tale fu nominata.

Questo verso è usato continuato in Catullo, in Orazio e nei favoleggiatori e comici; in oltre Orazio lo usa in distico seguìto da un *dimetro giambico:*

Quo, quò scelesti rúitis? aut cur déxteris
aptántur enses cónditi?
(*Hor. Ep.* 7, 1-2);

quale precedente un *elegiambo:*

Petti, nihil me sicut anteá iuvat
scribere vérsiculós amóre percussúm gravi,
(*Hor. Ep.* 11, 1-2);

quale aggiunta all'*esametro dattilico* nel *metro pitiambico maggiore:*

Altera iám teritúr bellis civilibus aétas,
suit et ipsa Róma viribús ruit,
(*Hor. Ep.* 16, 1-2);

6. — *Trimetro giambico catalettico*, o mancante di una sillaba, che non permette lo scioglimento delle *arsi*, nè l'uso di *anapesti*. Il suo schema:

⏓ ⏑́ ⏑ —, ⏓ ⏑́ ⏑ —, ⏓ ⏑́ ⏓
trahúntque siccas máchinae carinas.
(*Hor. Carm.* I, 4, 2).

Il suo quinto piede è però generalmente giambo puro.

Modernamente parlando, in ritmica, il *trimetro giambico catalettico* può considerarsi come una *pentapodia trocaica acatalettica con anacrusi*, a questo modo:

⏓ | ⏑́ ⏑, — ⏓, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏓, ⏑́ ⏓

Però, in questo *trimetro giambico catalettico* havvi *cesura*.

Siccome il *catalettico* deriva dall'*acatalettico*, la maggioranza vuole che le cesure di questo valgano anche per quello, cioè ammettono e la *pentemimera* (semiquinaria) e la *eftemimera* (semisettinaria) e le altre che vedemmo più sopra; — secondo altri è ammessa la cesura *dopo la terza tesi*, cioè unicamente la *pentemimera* a questo modo:

⏓ ⏑́ ⏑ —, ⏓ || ⏑́ ⏑ —, ⏓ ⏑́ ⏓
nec práta canis álbicant pruinis
(*Hor. Carm.* I, 4, 4).

Se consideriamo che questa è la più usata, dobbiamo dar loro ragione; ma se vogliono che sia l'unica, siamo costretti a dire ed a provare che anche le altre sono permesse, specie la *semisettenaria*:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ || –, ⏒ –́ ⏒

ignótus heres régiam || occupávi

(*Hor. Carm.* 2, 18, 6),

la quale può essere considerata come secondaria, perchè nel verso citato evvi anche la *semiquinaria:*

ignótus heres || régiam || occupávi.

Così dicasi delle altre cesure; perciò, concludendo, potrà ritenersi che nel *trimetro giambico catalettico* permesse siano tutte le cesure dell' *acatalettico*, ma che sempre primeggi la *semiquinaria.*

Mi soffermai su questa questione per le deduzioni che ne dovremo tirare parlando poi in seguito dell'*endecasillabo italiano.*

Aggiungiamo che tali cesure non sono dieresi.

Questo verso non trovasi continuato, ma sempre unito con altri, come in Orazio, quale aggiunta ad un verso *archilochio maggiore*, in tale sistema:

Pállida mórs aequó pulsát pede paúperúm tabérnas
regúmque turres. Ó beate Sésti

(*Carm.* 1, 4, 13-14);

e quale aggiunta ad un *dimetro trocaico catalettico* nel *sistema ipponateo:*

Africa, neque Áttali
ignótus heres régiam occupávi,

(*Carm.* 2, 18, 5-6).

Tetrametro.

7. — *Tetrametro* (ottapodia) *giambico acatalettico*, o completo, cioè Verso Giambico Ottonario, unione di due dipodie, l'una dall'altra divisa da cesura regolare, formando così due *colon*, nè più nè meno del *tetrametro trocaico*. Il suo schema:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ –, || ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ ⏓

spes átque opes vitaé meae || iacént sepultae in péctore

(*Plauto*, *Amph.* 1053).

Però, così puramente fu poco usato, giacchè i Comici che adoperarono tale verso si permisero tutte le possibili licenze dipodiche. La cesura è per lo più dieresi.

8. — *Tetrametro giambico catalettico*, o mancante di una sillaba, cioè Verso Giambico Settenario o Quadrato. Il suo schema:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – || ⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏓
suspitionem máxumam || sum nisa sustinère
(*Plauto*, *Mil.* 388).

Ma anche in questo verso, usato dai Comici, le libertà sono massime, e segue le regole dell'*acatalettico*. Lo usa anche Catullo:

remitte palliùm mihi meùm quod involásti,
et insolenter aéstues velùt minuta mágno,
deprénsa navis in mari vesániente vènto
(*Carm.* 25).

C. — Scazonte.

Hinkiambo, o *Choliambo*, o *Ippotaneo*, o *Scazonte*, o *Trimetro claudus*, dicevasi d'una specie di *trimetro giambico acatalettico* il cui ultimo piede invece di essere *giambo* era *trocheo* o *spondeo*.

Tale subitanea mutazione di ritmo somigliava all' urto di un uomo che inciampa, come si esprime lo Zambaldi, e tale verso, di sommo effetto comico, veniva usato in poesie satiriche e burlesche. Però il quinto piede era sempre giambo puro.

1. — *Trimetro giambico acatalettico scazonte*; collo schema:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ || –́ ⏑ –. ⏑ – –́ ⏓
Misér Catulle | dèsinas inèptire.
(*Cat. Carm.* 8).

Come si vede, la cesura è *dopo la terza tesi*, cioè la *semiquinaria*. Tale cesura è la più usitata, ma si seguono anche le altre del *trimetro giambico acatalettico*. Orazio non usò mai questo verso; ma Catullo usollo spesso, e sempre continuato.

2. — *Tetrametro trocaico catalettico scazonte*, annoverato da qualcuno tra gli *scazonti*, il cui schema sarebbe (con la *cesura dieresi* dopo il primo dimetro):

–́ ⏑ – ⏒, –́ ⏑ – ⏓. || –́ ⏑ – ⏓, –́ – ⏒
mèmini fortúna currum a | càrcere intimò missùm
(*Varrone*, *Sat. Menipp.*).

D. — Verso Saturnio.

Non ci è permesso di terminare le serie *giambico-trocaiche*, senza parlare del Verso Saturnio, il più antico della poesia latina. Disparatissime sono le opinioni, e sulla natura di tale verso le dispute dei filologi furono interminate, forse senza nulla concludere; presentandosi molte forme di *Verso Saturnio*, prova questa della sua rozzezza seguìta poi dal suo abbandono; giacchè, se Ennio lo esaltò, Orazio ce lo disse:

horridus ille numerus

Chi lo vuole per un verso quantitativo con successive sillabe lunghe e brevi; chi invece lo ritiene per verso ritmico, come i moderni, ad accento grammaticole. Quest'ultima opinione forse non è lontana dal vero, e noi crediamo che dapprima il *verso saturnio*, eminentemente popolare, fosse ad accento, e poi, caduto tra le mani dei dotti, si sia ridotto quantitativo.

Il Keller [1] riconobbe due specie di *saturni*, una tutt' affatto rozza, la primitiva, l'altra più regolare; le quali sono uguali nella divisione in due parti principali separate da cesura costante, ma ben differenti inquanto alla ritmica.

Il Thurneysen [2] tenne conto e della quantità e degli accenti, e volle che il verso fosse diviso in due parti, con tre accenti nella prima e due nella seconda, in questa maniera:

–́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ | –́ ∪ ∪ ∪ –́ ∪

Virum mihi Caména | insece versútum.

In fine il Ramorino [3] stabilì del *saturnio* uno schema tale che ha l'aria di un verso italiano come:

S'ode a déstra uno squillo; squillo di trómba.

Nel quale verso si notano sei battute a tempo pari divise in due parti con due accenti principali per ciascun emistichio, come lo schema:

⏓⏓ | ∪́∪ ⏓⏓ ∪́∪ ⏓ ‖ ∪́∪ ∪⏓ ∪́∪ ∪

1) *Der Saturn. Vers. als rythmisch erwieren*, Leipz. — u. Prag. 1893; — Der Sat. Vers. zweite Abhandl., Prag. 1885.

2) *Der Saturn. und seine Verhältniss zum spät. röm Volksverse* Halle, 1885.

3) *Del Verso Saturnio*, Milano, 1886. (Est. dalle Memorie del R. Ist. Lombardo di Scienze e Lettere, vol. XVI).

nel quale le lunghe possono sciogliersi nelle brevi, e le brevi contrarsi nella lunga, e che può considerarsi puro

⏖ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ || –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

come due *versi adonii* con un'anacrusi bisillaba.

In quanto al numero delle sillabe può variare, nello schema impuro, dalle 15 alle 9, ovvero dalle 15 alle 8 se la forma è catalettica.

Lo Zambaldi però presenta il *Verso Saturnio* quale un *dimetro giambico catalettico* seguìto da una *tripodia trocaica*, a questo modo:

⏑ –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏓, || –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓

malùm dabunt Metelli | Naèvió poètae
Isis peierrat órbem | crinibus protúsis.
(*Attilio Fortunaziano, Servio*);

e sostituendo le lunghe alle brevi, dà anche lo schema:

⏓ –́ ⏓ –, ⏓ –́ ⏓, || –́ ⏓, –́ ⏓, –́ ⏓

e sostituendo al *giambo* l'*anapesto*, e il *dattilo* al *trocheo*:

⏑ –́ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́, ⏑̱ || –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

duelló magno diriméndo | régibús sabigéndis
(*Tab. Regilli*);

il quale, considerato con quello del Ramorino, con sciolte tutte le *arsi*:

⏖ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ || ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑

è al medesimo identico.

Notiamo poi che nella cesura, alcuni vogliano che vi fosse l'iato altri la dieresi sempre, altri l'elisione.

Chiudiamo col riportare la famosa *inscrizione saturnia* di Nevio:

Mortáles immortáles | flère si forèt fas
flerént divae Caméènae | Naèviúm poètam
itáque postquam est Orcino | tráditus thesaúro
abliti sunt Romai | loquièr latina lingua.

CAPO IV.

Dei Metri Asinarteti

Quei versi composti di una *serie dattilica* e di una *serie giambica*, unite in maniera affatto indipendente l'una dall'altra, quasi come se fossero (e lo sono) versi tra di loro distinti, prendono il nome appunto per la loro sconnessione di *asinarteti* o *composti*.

Nei *Versi asinarteti*, lo ripetiamo, è permesso lo *iato* tra l'uno e l'altro *colon*, e l'ultima sillaba del primo *colon* è *ancipite* e rifugge dall'*elisione* con altre vocali susseguenti, essendo la *cesura* tra le due serie distinte, costantemente *dieresi*.

Noi, parlando dei metri dattilici, trocaici e giambici, abbiamo già accennato a questi versi *asinarteti*, chiamandoli composti, ora qui li presentiamo tutti uniti, tanto per seguire l'andamento trattatistico, e, sempre per deferenza al medesimo, li diamo in coda ai trocaico-giambici, prima ancora di parlare dei *metri misti* o *logaedici*.

---

1. — Archilochio Maggiore, così chiamato dall' antico poeta Archilochio; è l'unione del *tetrametro dattilico acatalettico* o Verso Alcmanio 1° (vedi nei *Metri Dattilici* il *Tetrametro*, pag. 43), i cui schema è:

–́ ◡̄◡̄, –́ ◡̄◡̄, –́ | ◡̄◡̄, –́ ◡◡;

col Verso Itifallico, o *tripodia trocaica acatalettica* (per la quale vedi *Metri Dattilici* nel *Tetrametro* a pag. 44, e *Metri Trocaici* nel *Monometro e* $^1/_2$ a pag. 65), il cui schema è:

–́ ◡, –́ ◡, –́ ◡̄

Ne nasce quindi il Verso Archilochio Maggiore con lo schema:

–́ ⏖, –́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏑⏑, || –́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏓.

Sólvitur ácris hiéms | gratá vice || véris ét Favóni
(*Hor. Carm.* 1, 4, 1).

Delle due cesure, la prima non è dieresi, ma la seconda è costantemente dieresi, e tanto la prima come la seconda cesura terminano la parola.

L'Archilochio non si usa solo, ma seguito dal *trimetro giambico catalettico.*

2. — Elegiambo, che è l'unione di un *trimetro dattilico catalettico in syllabam* o Verso Archilochio Minore (metà del verso elegiaco), il cui schema è:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́

con sempre i dattili puri, con un *dimetro giambico acatalettico* o Verso Quaternario, il cui schema è:

⏓ –́, ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓

Ne nasce quindi il Verso Elegiambo, nel quale i due *colon* sono divisi da *cesura dieresi*. Il suo schema:

–́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́, || ⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓

Scribere vérsiculós || amóre percussúm gravi,
(*Hor. Ep.* 11, 2).

Usasi preceduto da un *trimetro giambico.*

3. — Giambelego, verso composto dagli elementi dell'*elegiambo*, con la differenza che i *colon* sono invertiti; cioè, prima precede il *dimetro giambico acatalettico* e poi segue il *trimetro dattilico catalettico in syllabam*, con le stesse regole dell'*elegiambo*, e con lo schema seguente:

⏑ –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ ⏓, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́

Invicte, mortalis dea || náte puér Thetidé
(*Hor. Ep.* 13, 12).

Usasi preceduto da un *esametro dattilico*

4. — Galliambo (vedi *Metri Ionici Anaclomeni*, nel *Tetrametro* in capo seguente).

CAPO V

Dei Metri Ionici, Cretici e Bacchiaci

A. — *Ionico a minore.*

Come abbiamo già detto, nel genere ritmico diplastico (Bock) oltre il *trocheo* ed il *giambo* di tre tempi, si svolge pure l' *Ionico* di sei tempi; giacchè delle sei more che formano l'*ionico*, quattro servono alla creazione dell'*arsi*, due a quella della *tesi*; le quali, *arsi* e *tesi*, stanno in relazione diplastica o giambica, come 4 : 2 ovvero 2 : 4. Perciò l' *ionico a maiore* _́ _ ◡ ◡ corrisponde al *trocheo*, e l' *ionico a minore* ◡ ◡ _́ _ corrisponde al *giambo*.

L'*ionico a maiore* è da computarsi nel *ritmo discendente;* l'*ionico a minore* nel *ritmo ascendente*. Tanto l'*ionico a maiore* come l'*ionico a minore* vengono per le suesposte ragioni considerati come *piedi composti* o *misti;* perciò si dovrebbe prima trattare l' *ionico a maiore*, indi l' *ionico a minore;* ma siccome l'*ionico a maiore* si presenta sempre come *metro misto*, perchè in luogo dell'*ionico* _́ _ ◡ ◡ può stare anche la *dipodia trocaica* _́ ◡ ◡, e perchè le lunghe possono essere sciolte in due brevi, e così anche per non rendere il trattato confuso, completeremo dapprima i *metri semplici*, facendo precedere l'*ionico a minore* all' *ionico a maiore*, il quale, seguìto dai metri *cretico* e *bacchiaco*, sempre però nel presente capitolo, servirà, se ci si vuol permettere, quale anello di congiunzione tra i *metri puri* o *semplici* ed i *metri misti*.

Il metro *ionico a minore* è lo stesso suo piede ◡ ◡ _́ _; ciò vuol dire che si misura come il dattilo per *monopodia*.

Per la lunghezza del piede sono possibili il *dimetro*, il *trimetro* e il *tetrametro* (che è già l'unione di due dimetri).

Taluni trattatisti ammettono anche nell'*ionico a minore* la scomposizione delle arsi e la contrazione delle tesi; ma allora tale metro, come quello *a maiore* entrerebbe a far parte dei *metri misti;* perciò amiamo di stare con Orazio che non si permise mai tali licenze. L'*ictus* è sulla prima lunga. In fine di ogni piede havvi la dieresi.

DIMETRO.

1. — *Dimetro* (dipodia) *ionico a minore acatalettico*, o completo,

∪ ∪ –́ –, ∪ ∪ –́ –
Miserárum neque amóri
(*Hor. Carm.* 3, 12, 1).

È ammessa la scomposizione dell'arsi e la contrazione della tesi, ma non è usata; anzi ciò è schivato dai buoni poeti.

2. — *Dimetro* (dipodia) *ionico a minore catalettico*, o mancante di una sillaba, che sottostà a tutte le leggi dell'*acatalettico:*

∪ ∪ –́ –, ∪ ∪ –́
stadio ét gimnasiis
(*Cat. Carm.* 63, 60).

Tanto nel *dimetro acatalettico* come in quello *catalettico*, in fine d'ogni piede havvi generalmente dieresi, però alcune volte non è osservata. Il dimetro *catalettico* non è usato solo, ma è la seconda parte del VERSO GALLIAMBO che vedremo più avanti, cui la prima è un *dimetro acatalettico*.

TRIMETRO.

3. — *Trimetro* (tripodia) *ionico a minore acatalettico*, o completo, detto anche VERSO SAFFICO da Servio. Il suo schema:

∪ ∪ –́ –, ∪ ∪ –́ –, ∪ ∪ –́ –
sonat álta trabe fixus tibi nidus
(*Servio*).

In fine di ogni piede havvi dieresi.

4. — *Trimetro ionico a minore catalettico*, o mancante di una sillaba, detto anche VERSO ANACREONTICO da Servio. Il suo schema:

∪ ∪ –́ –, ∪ ∪ –́ –, ∪ ∪ –́
Furge virgo, fuge mánus Veneris.
(*Servio*).

Segue tutte le regole dell'*acatalettico*, cioè dei piedi e dipodie ioniche.

TETRAMETRO.

5. — *Tetrametro* (tetrapodia) *ionico a minore acatalettico*, o completo, detto anche VERSO ALCMANIO dagli antichi e da Servio, che è l'unione di due dimetri. Il suo schema:

◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ – || ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –

Timor ómnis docet ártis, || timor aûget bona méntis
(*Servio*).

Segue le regole del dimetro, come pure il seguente.

6. — *Tetrametro ionico a minore catalettico*, o mancante di una sillaba, detto anche VERSO PRINICHIO. Il suo schema:

◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ – || ◡̄◡̄ –́ –, ◡ ◡ –́

Tibi véris donum, ráli || quód dant Veneri.
(*Servio*).

NB. — In greco si hanno anche rarissimi esempi di Esametri, Pentametri, Decametri ionici; in latino invece fu usato da Orazio una sola volta il

DECAMETRO.

7. — *Decametro ionico a minore acatalettico*, o completo, di piedi semplici e puri. Il suo schema originario:

◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –,
◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –.

Siccome però, tale struttura comporterebbe un verso interminabile, ogni verso completò una strofe, e si divise in parecchie maniere a seconda delle cesure. Le cesure dovrebbero essere in fine di ogni piede, come di regola nell'ionico a minore; da ciò la grande libertà di forma.

Chi lo divise in *sistema tetrastico*, cioè due *dimetri* e due *trimetri* con in fine di ciascuno de' primi e de' secondi la cesura, come:

◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –
◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –
◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –
◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –, ◡ ◡ –́ –

Miserárum est neque amóri
dare ludúm neque dúlci
mala vino lavere, aút exanimári
metuéntes patrauaé verbera linguae
(*Hor. Carm.* 3, 12);

chi secondo quest'altro *schema tetrastico*:

Miserárum est neque amóri
dare ludúm neque dúlci
mala vino lavere, aút exanimári metuéntes
patruaé verbera linguae;

chi invece secondo questo *schema tristico*, dividendo i dieci piedi in cinque *dimetri*, in modo che quattro di essi formino due *tetrametri*, e il quinto chiuda la strofe:

◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —
◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —
◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ —

Miserárum est neque amóri dare lúdum neque dúlci
mala vino lavere, aút exanimári metuéntes
patruaé verbera línguae.

B. — Ionico Anaclomeno.

Caratteristica della quantità ionica è uno *scambio di ritmo* che risulta dall' unione di una dipodia trocaica. usando i greci scambiare il metro ionico (◡ ◡ ⏊ —) con l'anacreontico (◡ ◡ ⏊ ◡) nelle serie dimetriche alternate:

◡ ◡ ⏊ —, ◡ ◡ ⏊ — Jonico
◡◡ ⏊ ◡, — ◡ ⏊ — Anacreontico.

Tale scambio prende nome di *anaclasi*, e *anaclomeno* dicesi l'ionico di simil fattura, cioè l'*anacreontico*:

◡◡ ⏊ ◡, — ◡ ⏊ —,

in cui è ammessa la scomposizione dell'*arsi* nelle brevi, e la contrazione di queste, tesi, nella lunga.

Dimetro.

1. — *Dimetro* (dipodia) *ionico anaclomeno acatalettico*, o completo, cioè Verso Anacreontico. Il suo schema:

◡ ◡ ⏊ ◡, — ◡ ⏊ —

medicábilis volúptas
(*Prud. Cathem.*, 6).

Fu usato anche da Petronio:

Triplici vides ut órtu
Triviaé rotetur ignis
volucrique Phoebus áxe
rapidum pererrat órbem

(*fr.* 7).

2. — *Dimetro ionico anaclomeno catalettico*, o mancante di una sillaba, cioè Verso Anacreontico, che segue le leggi dell'acatalettico. Il suo schema:

◡ ◡ —́ ◡, — ◡ —́
redimita loca deaé

(*Cat. Carm.* 68).

Segue le norme, come pure l'*acatalettico*, del dimetro ionico a minore.

Il *dimetro catalettico* non è usato solo, ma è la seconda parte del Verso Galliambo, che vedremo qui sotto, cui la prima è un dimetro anaclomeno acatalettico

Vogliasi notare che, avendo usato i poeti, come si disse, scambiare le due serie ionica e anacreontica, trovansi perciò *ionici a minore puri* e *ionici a minore impuri*, cioè *anaclomeni* o *anacreontici* fin nelle stesse strofe alternati fra loro: tanto è vero che la maggior parte dei trattatisti confondono in una sola le due serie, e forse non a torto.

Trimetro.

Siccome, da quanto dicemmo più sopra, si alternavano le serie *ioniche* ed *anacreontiche*; così dai *trimetri ionici a minore acatalettici* o *catalettici*, risultavano i *trimetri anaclomeni*, con la differenza però che gli *ionici a minore* erano *monopodici*, mentre gli *anaclomeni* erano dipodici, cioè si formavano doppii, quali esapodie. Ma tali metri non erano usati.

Tetrametro.

3. — *Tetrametro* (tetrapodia) *ionico anaclomeno catalettico*, o mancante di una sillaba, cioè Verso Galliambo, unione di un *dimetro ionico anaclomeno acatalettico*, con un *dimetro ionico ana*

clomeno catalettico. divisi da una cesura, seguendo tutte le regole dei *dimetri*. Prese il nome di GALLIAMBO dai sacerdoti di Cibele, che lo usarono nel cantico gallico. Il suo schema:

⏖ —́ ⏑, — ⏑ —́ — || ⏑⏑ —́ ⏑, ⏕ ⏑ ⏓́

aliēna quae petēntes || velut ēxsules locā
(*Cat. Carm.* 63, 14).

Nel quale però prevale la scomposizione della penultima lunga del verso, di modo che lo schema è:

⏑⏑ —́ ⏑, — ⏑ —́ —, || ⏑ ⏑ —́ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏓

Super ālta vectus Attis || celeri rate mariā
(*Cat. Carm.* 63, 1).

Non sono rare le scomposizioni o della prima o della seconda lunga, o dell' una e dell' altra, e le contrazioni della prima tesi della prima e seconda serie, e nemmeno le scomposizioni della prima lunga della seconda serie; di modo che lo schema del *galliambo* potrebbesi ridurre al seguente:

⏖ ⏕́ ⏓, ⏕ ⏑ —́ —, || ⏖ ⏓́ ⏑, ⏕, ⏑ ⏓́;

ma, lo ripetiamo, lo schema più usitato è quello dianzi esposto:

⏑ ⏑ —́ ⏑, — ⏑ —́ — || ⏑ ⏑ —́ ⏑, ⏓ ⏑ ⏕́.

Taluni trattatisti dicono che il *galliambo* è l'unione di due *dimetri ionici a minore*, il primo *acatalettico*, il secondo *catalettico*. e dànno lo schema:

⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —, || ⏑ ⏑ —́ —. ⏑ ⏑ —́

che sarebbe quello di un *tetrametro ionico a maiore catalettico*: ma cadono in errore, o altrimenti sono costretti a portare tutte le eccezioni pratiche nei versi su tale schema (che sarebbe puro), non seguìto.

Infatti, di *tetrametri ionici a minore catalettici puri* (cioè non *anaclomeni*), se ne trovano due soli nel *Carm.* 63 di Catullo, l'uno nella prima, l'altro nella seconda serie:

Et eārum omnia adirem || furibūnda latibula
(V. 54).
Aberō foro, palaēstris; | stadio ēt gymnasiis
(V. 60).

Tutti gli altri sono *tetrametri ionici anaclomeni catalettici*.

C. — *Ionico a maiore.*

Il metro *ionico a maiore*, come quello *a minore*, è nello stesso suo piede –́ – ⏑ ⏑; ciò vuol dire che si misura, come il dattilo, per *monopodia*.

Nell'*ionico a maiore* è ammessa la scomposizione dell'*arsi* nelle brevi, e la contrazione della *tesi* nella lunga; siccome poi il piede *ionico a maiore* –́ – ⏑ ⏑, può essere sostituito dalla *dipodia trocaica* –́ ⏑ – ⏑, si calcola così quale *piede misto*, e come tale viene usato e perciò da noi esposto.

Tetrametro.

La forma più usata dell'*ionico a maiore* è il:

1. — *Tetrametro* (tripodia) *ionico a maiore catalettico*, mancante di due sillabe, detto Verso Sotadeo, dal poeta greco *Sotades* che lo usò. Segue le regole suaccennate di scioglimento dell'*arsi* e di contrazione della *tesi*, Ogni *ionico* può far da solo, cioè terminare la parola. Generalmente si può considerare come due dimetri, ma la cesura non ha regola fissa. Il suo schema:

–́ ⏓ ⏔, –́ ⏓ ⏔, –́ ⏓ ⏔, –́ ⏓
vócalia quaédam memoránt, consona quaédam.
(*Terenziano-Mauro*, 85-278).

Tale verso usasi continuato, e sull' esempio dei più gli si può dare il seguente schema a cesura:

–́ ⏓ ⏔, –́ ⏓ ⏔ || –́ ⏓ ⏔, –́ ⏓
húc, huc age cónvenite || núnc spatalocinaédi
(*Terenziano-Mauro*, 86).

È un metro poco usato dai latini.

D. — *Cretico* (Discendente).

Il piede *cretico* è:

–́ ⏑ –;

il piede *bacchio:*

⏑ –́ –;

Ambedue di cinque tempi.

Il primo incomincia con l'*arsi*, il secondo con la *tesi;* perciò il *cretico* lo si considera come piede d'un *metro discendente:* il *bacchio* d'un *metro ascendente*, come vedremo qui appresso.

Il *cretico* si misura per *monopodia,* cioè ogni piede forma un metro compiuto.

Il *cretico* –́ ⏑ – dà origine al piede *peone primo* –́ ⏑ ⏑ ⏑ e al *peone quarto* ⏑ ⏑ ⏑ –́ con lo scioglimento permesso della seconda lunga; così che abbiamo dei metri *cretici puri* ed *impuri* come stiamo per vedere.

Sono possibili con tali piedi i *Dimetri*, *Trimetri*, *Tetrametri*, *Pentametri* ed *Esametri*, ma il più usitato è il *Tetrametro.* Si avverte che l'ultima sillaba del verso è ancipite.

Il *cretico* (e così anche il *bacchio*) potendo equivalere ad altri piedi, quando specialmente prende la forma di *peone primo,* cioè:

–́ ⏑ – Cretico = –́ ⏑ ⏑ ⏑ peone primo

–́ ⏑ ⏑ Peone primo = –́ ⏑ ⏓ ⏑ dipodia trocaica, oppure dipodia trocaica catalettica –́ ⏑ | –, ecc.:

è perciò da taluni considerato come piede composto, almeno nel valore ritmico. Noi però, lo abbiamo detto in principio di questo capitolo, consideriamo l'*ionico a maiore*, l'*ionico anaclomeno*, il *cretico* e il *bacchio*, quali piedi ora *semplici*, ora *composti ;* perciò anello di congiunzione tra i *metri puri* e i *metri misti* che vedremo nel capitolo seguente.

Dimetro.

1. — *Dimetro* (dipodia) *cretico acataletlico*, o completo. Il suo schema puro:

–́ ⏑ –. –́ ⏑ ⏓

Che però non è usato se non col *piede peonico* in prima sede, cioè con lo schema impuro:

–́ ⏑ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏓

e quasi sempre seguìto da una serie *trocaica*, *cretica* o *bacchiaca*.

2. — *Dimetro cretico catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba. Il suo schema puro:

–́ ⏑ –, –́ ⏑

che però non si usa che col *piede peonico* in prima sede, cioè con lo schema impuro;

–́ ⏑ ⏑ ⏑, –́ ⏒

óptume habet ésto
(*Plaut. Pseud.* 975).

È sempre usato dai poeti Comici quale seguito di un *tetrametro cretico puro*, formante con questo un *esametro*.

–́ ⏑ –, –́ ⏑ –, –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏓, ‖ –́ ⏑ ⏑ ⏑, –́ ⏒

sèd vide ornatus hic mé satis cóndecet | óptume habet ésto
(*Plaut. Pseud.* 975).

La cesura è quasi sempre dieresi.

3. — *Dimetro cretico catalettico in syllabam*, o mancante di due sillabe. Il suo schema puro:

–́ ⏑ –, –́

che però non si usa che col *piede peonico* in prima sede, cioè con lo schema impuro:

–́ ⏑ ⏑ ⏑, ⏓́

péssuma mané
óptume odió 's
(*Plaut. Truc.* 1, 2, 25).

Si usa da solo continuato e intercalato con altri metri, dai Comici.

TRIMETRO.

4. — *Trimetro* (tripodia) *cretico acatalettico*, o completo. Il suo schema è per lo più puro:

–́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏓

Crédibile hoc súmne ego améns homo
(*Plaut. Bacch.* 624).

Da questo verso però si vede che il primo piede può essere *peone;* da ciò si rammenti la regola che le arsi possono sciogliersi colle due brevi; perciò essere possibile lo schema:

–́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑, ⏖

cioè dai *cretici*, tanti *piedi peoni.*

5. — *Trimetro cretico catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba. Il suo schema per lo più sempre puro:

–́ ⏑ –, –́ ⏑ –, –́ ⏒

átque is est, sálva sis, ét tu.

(*Plaut. Truc.* 1, 4, 24).

TETRAMETRO.

6. — *Tetrametro* (tetrapodia) *cretico acatalettico*, o completo, che è l'unione di *due dimetri* quasi sempre divisi tra loro da una cesura.

Il suo schema puro, molto usato continuato:

–́ ⏑ –, –́ ⏑ –, || –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏓

Péssuli heus péssuli; || vós salutó lubens,

(*Plaut. Curc.* 147).

Si usa anche il suo schema impuro, ma non tale completamente; perciò si dà lo schema:

–́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖, || –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏓

sicine hoc fit? foras || aédibus me éicier

(*Plaut. Asin.* 127).

7. — *Tetrametro cretico catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba. Il suo schema:

–́ ⏑ ⏖. –́ ⏑ ⏖, || –́ ⏑ ⏖, –́ ⏒

hic ego de ártibus || grátiam fácio

(*Plaut. Trin.* 293).

PENTAMETRO.

8. — *Pentametro* (pentapodia) *cretico acatalettico*, o completo. Il suo schema sarebbe:

–́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ –

ma non è usato.

Esametro.

9. — *Esametro* (esapodia) *cretico acatalettico*, o completo, cioè l'unione di *tre dimetri*. Il suo schema:

–́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ ⏑⏑, || –́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ ⏑

rés magis quaèritur || quám cluentúm fides || quóius modiclúeat.

(*Plaut. Men.* 575).

E. — Bacchio (Ascendente).

Come abbiamo già detto parlando del *cretico*, il *bacchio* incomincia per *tesi* e forma un *metro ascendente;* in oltre misurasi per *monopodia*, cioè ogni piede è un metro compiuto.

Il *bacchio* ⏑ –́ – (come il *cretico*, di cinque tempi) dà origine al piede *peone secondo* ⏑ –́ ⏑ ⏑ con lo scioglimento della seconda lunga, e da ciò ne deriva il *bacchio impuro*, che, a differenza del *cretico impuro*, è poco usato.

Sono possibili le serie di *Dimetri*, *Trimetri*, *Tetrametri*, *Esametri;* e l'ultima sillaba del verso è ancipite.

Tale metro, raro nei poeti greci, è comunissimo nei poeti Comici latini.

Come già si disse, il *bacchio* viene considerato da taluni come piede composto, perchè infatti:

⏑ –́ – Bacchio = ⏑ –́ ⏑ ⏑ peone secondo

⏑ –́ ⏑ ⏑ Peone secondo = ⏑ –́ ⏑ ⏓ dipodia giambica,

oppure dipodia giambica catalettica ⏑ –́ | –, ecc.;

ma però noi, come già si disse, lo consideriamo ora quale *piede semplice*, ora quale *composto:* perciò anello di congiunzione tra i *metri puri* e i *misti.*

È però nelle composizioni, generalmente usato, a diversità del *cretico*, sempre *puro*, perciò *semplice.* Se poi si volesse introdurre lo schema impuro al puro, non avrebbesi altro che da sciogliere la seconda lunga, come nella dipodia pura:

⏑ –́ –, ⏑ –́ –

uguale alla dipodia impura:

⏓ –́ ⏑⏑, ⏓ –́ ⏑⏑

Dimetro.

1. — *Dimetro* (dipodia) *bacchiaco acatalettico*, o completo. Il suo schema puro:

◡ –́ –, ◡ –́ –

quid ést suavius quam

(*Plaut. Capt.* 498).

2. — *Dimetro bacchiaco catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba. Il suo schema puro:

◡ –́ –, ◡ ◡́

bonús sit bonis

(*Plaut. Bacch.* 660).

Ma si usa doppio, in questo modo:

◡ –́ –, ◡ ◡́ || ◡ –́ –, ◡ ⏓

bonús sit bonis || malús sit malis

(*Plaut. Bacch.* 660).

Trimetro.

3. — *Trimetro* (tripodia) *bacchiaco acatalettico*, o completo. Il suo schema puro:

⏓ –́ –, ⏓ –́ –, ⏓ –́ –

amór non placés te nil útor

(*Plaut. Truc.* 288).

Le brevi possono essere sostituite dalle lunghe.

4. — *Trimetro bacchiaco catalettico in disyllabum*, o mancante d'una sillaba. Il suo schema puro:

⏓ –́ –, ⏓ –́ –, ⏓ ◡́

sollicitas patrónas habént

(*Plaut. Truc.* 2, 7, 19).

Nel primo piede però la seconda lunga è sciolta in due brevi:

◡ –́ ◡◡ *sollícitas.*

Tetrametro.

5. — *Tetrametro* (tetrapodia) *bacchiaco acatalettico*, o completo, che si può ritenere l'unione di due dimetri, e che è il verso

più usato in serie continuata dai poeti Comici. Il suo schema puro:

⏓ –́ –, ⏓ –́ –, ⏓ –́ –, ⏓ –́ ⏒

quid hóc? sicine hóc fit? pedès staten án non?
(*Plaut. Pseud.* 1426).

La possibile cesura non è mai dieresi.

6. — *Tetrametro bacchiaco catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba; il quale segue le regole dell'acatalettico. Il suo schema puro:

⏓ –́ –, ⏓ –́ –, ⏓ –́ –, ⏓ ⏒́

man quid habebiént postae insigne impii
(*Plaut. Rud.* 194).

Esametro.

7. — *Esametro* (esapodia) *bacchiaco acatalettico*, o completo, che può ritenersi l'unione di un dimetro e di un tetrametro, cioè di tre dimetri, con la prima cesura, dopo il primo dimetro, dieresi; ma con la cesura o no dopo il secondo dimetro, e mai dieresi, come nel tetrametro. Il suo schema:

⏓ –́ –, ⏓ –́ –, || ⏓ –́ –, ⏓ –́ –, | ⏓ –́ –, ⏓ –́ ⏒

(Satis parva rés est || volúptatum in vita atque in aetáte agund
(*Plaut. Amph.* 633).

8. — *Esametro bacchiaco catalettico in disyllabum*, o mancante di una sillaba. Come l'*acatalettico*. Il suo schema:

⏓ –́ –, ⏓ –́ ⏑⏑, || ⏓ –́ –, ⏓ –́ –, | ⏓ –́ –, ⏓ ⏒́

dari dapsilis: neque || etiam parce prómi | victúm ceretúm
(*Plaut. Pseud.* 1266).

Nel primo dimetro usasi sciolta l'ultima lunga:

CAPO VI.

Dei Metri Logaedici

Abbiamo veduto i *versi puri* e i *versi composti*, nonchè i versi (ionici, ecc.) intermedii tra i *puri* e i *misti;* ora dobbiamo parlare di quest'ultimi, i quali prendono il nome di *logaedici*, perchè sanno e del ritmo del canto e di quello del discorso. E come espressero il Christ e lo Zambaldi, il nome di *logaedici* significa *canto di parole.*

I *lagaedici* sono versi misti perchè composti di piedi dattilici e trocaici.

Si distinguono tre specie di *logaedici*:

a) quelli che hanno un solo dattilo unito a piedi trocaici;
b) quelli che ad una serie dattilica segue una serie trocaica;
c) quelli che oltre ai dattili ed ai trochei uniscono il coriambo.

Con tutto ciò si noti che per quanto i metri logaedici facciano precedere uno o più dattili o coriambi, ad una serie trocaica, la loro natura è essenzialmente *trocaica.*

Ed è per tale natura *trocaica,* che il dattilo nei metri logaedici non può durare quattro tempi (prendendo, come d'uso, per unità di misura la durata di una sillaba breve), ma soltanto la durata di un trocheo, cioè 3 tempi o more.

Il dattilo di tale misura era dagli antichi chiamato *dattilo ciclico*, nel quale si calcolò l'*arsi* (lunga) di 1 mora e $^1/_2$, la prima breve, quasi parte dell'*arsi*, di $^1/_2$ mora, uguale ad una *syllaba*

brevi brevior, mentre la seconda breve mantenne il suo valore di 1 mora; producendosi così l'uguaglianza:

$$1\,{}^1\!/_2 + {}^1\!/_2 + 1 = 3.$$

Si noti che alcuni trattatisti, invece di dedurre il *dattilo ciclico* quale abbreviazione del dattilo di quattro tempi, vogliono che quest'ultimo abbia avuto origine dal *ciclico* con l'allungamento del medesimo; questione questa, che a noi poco importa.

Nei *metri logaedici* dobbiamo osservare ancora che il *coriambo* in tal caso era considerato come un piede composto equivalente ad una dipodia dattilico-trocaica catalettica, cioè:

–́ ⏑ ⏑ – = –́ ⏑ ⏑ –́

Nel *metro logaedico* dei poeti melici greci, si trova il primo piede con una forma libera, quasi che esso non fosse legato coi piedi susseguenti.

Tale piede fu chiamato *base*, la quale, quando la poesia, cessando di essere unita alla musica, venne recitata e declamata, specie da Orazio, fu ridotta ad uno *spondeo* o *trocheo irrazionale*, e, per quanto, sebbene leggermente, ritardasse l'andamento ritmico, fu considerata dai poeti latini, e da Orazio principalmente, come primo piede del verso, ciò che faremo noi pure.

Notisi inoltre che i metri logaedici, sebbene di natura trocaica, trovandosi in essi frequentemente tripodie o pentapodie trocaiche, si misurano per *monopodie*. Perciò noi segneremo nei *logaedici*, l'*arsi* di ogni *trocheo;* differentemente di quanto si fece nei *metri giambico-trocaici*, nei quali, essendo divisi per dipodie, segnammo soltanto l'*arsi* di ogni trocheo; cioè non

–́ ⏑ – ⏑̄, –́ ⏑ – ⏑̄;

bensì:

–́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑.

Sono possibili, nei *logaedici*, le *Dipodie*, *Tripodie*, *Tetrapodie*. *Pentapodie*, ed *Esapodie,* che sono a loro volta *dimetri*, *trimetri*, ecc. *logaedici.*

Nel classificare i *metri logaedici*, taluni li dividono in tre categorie: 1° quelli d'un solo dattilo unito a piedi trocaici; 2° quelli composti di due serie, una dattilica, l'altra trocaica; 3° quelli che uniscono il coriambo ai dattili ed ai trochei. Siccome però, come già si disse, anche comparendo il piede coriambo, la natura dei *logaedici* è, come dicemmo, costantemente *trocaica;* così noi divi-

diamo i *logaedici*, seguendo il metodo tedesco, in due serie: *semplice* o *composta*, non trascurando però le opportune osservazioni su quei metri dove c'entra il coriambo.

Notiamo che tutte le sillabe finali dei versi legaedici sono ancipiti.

A. — Serie Logaedica semplice.

Dipodia.

1. — Adonio (*dipodia logaedica acatalettica*), da noi già considerato nei *metri dattilici* quale *dimetro dattilico catalettico in disyllabum*; però più proprio da considerarsi nei *logaedici* quale *dipodia* col *dattilo ciclico* in prima sede, il quale non può essere sostituito da uno spondeo. Il chiudere il verso *Adonio* la strofe *saffica* è una prova maggiore d'appartener esso al *ritmo trocaico*.

Il suo schema:

´— ◡ ◡, ´— ◡̄

dicere cármen

(*Hor. Carm. sec.* 8).

È da preferirsi poi la misura *logaedica* alla *dattilica*, anche perchè il *verso adonio* appare esclusivamente nella logaedica.

2. — Coriambo (*dipodia logaedica catalettica in syllabam*) cioè l'*Adonio* mancante d'una sillaba.

Il suo schema:

´— ◡ ◡, —

Váre sacra

Tripodia.

Due forme abbiamo di *tripodia logaedica*; l'una in cui il dattilo sta in prima sede, l'altra in cui il dattilo sta in seconda sede. La seconda forma fu dagli antichi chiamata *Ferecrazio* da *Pherecrateus*, uno dei più illustri poeti dell'antica commedia attica, nato in Atene e fiorito intorno al 430 av. Cristo.

Noi chiameremo col nome di *ferecrazio I* la tripodia incominciante col dattilo, e col nome di *ferecrazio II* quella in cui il dattilo sta in seconda sede.

3. — Ferecrazio I acatalettico o Verso Aristofanio (*tripodia logaedica catalettica*, o completa) formato da un dattilo ciclico e da due trochei.

Il suo schema:

_́ ◡ ◡, _́ ◡, _́ ◡̄

Lydia dic per ómnes

(*Hor. Carm.* 1, 8, 1);

Usasi disticamente seguìto dal *saffico maggiore:*

Lydia dic per ómnes
te deos oro, Sybarin | cúr properés amando

(*Hor. Carm.* 1, 8, 1-2).

e quale *seconda serie* del *saffico maggiore*, di cui la prima serïe è un *gliconeo terzo catalettico.*

te deos oro, Sybarin | cur properes amando.

4. — Ferecrazio I catalettico (*tripodia logaedica catalettica in syllabam*, o mancante d'una sillaba) composto di un dattilo e di una dipodia trocaica catalettica.

Il suo schema:

_́ ◡ ◡, _́ ◡, _́

édite régibus

(*Hor. Carm.* 1, 1, 1).

Non è usato solò, ma è da taluni considerato come seconda serie del *verso asclepiadeo minore,* di cui la prima parte sarebbe un *ferecrazio II catalettico.*

5. — Ferecrazio II acatalettico o Verso Ferecraziò (*tripodia logaedica acatalettica*, o completa) composto di un trocheo, di un dattilo ciclico e di un trocheo, che però ha la *base*, cioè il primo trocheo irrazionale, e può essere riguardato come un *gliconeo* con un solo trocheo dopo il dattilo.

Il suo schema:

_́ ◡̄, _́ ◡ ◡, _́ ◡̄

Dicta lúmine lúna

(*Cat.* 34, 16).

Látonáque suprémo

(*Hor. Carm.* 1, 21, 3).

È il terzo verso della quinta *strofe asclepiadea.*

Catullo però lo unisce come seconda serie col *gliconeo II catalettico*, nel *verso priapeo:*

Talis iste meus stupor ‖ nil vidèt nihil aùdit
(*Cat.* 17, 21);

lo unisce in oltre nell'inno a Diana (*Carm.* 34) in seguito a tre gliconei; e in seguito a quattro gliconei nell'inno Nuziale (*Carm.* 61).

6. — Ferecrazio II catalettico (*tripodia logaedica catalettica in syllabam*, o mancante di una sillaba) composto di un trocheo, di un dattilo ciclico e dell'*arsi* di un trocheo. Il suo schema:

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́

ma non è usato solo.

Tetrapodia.

Le osservazioni fatte alla *tripodia* stanno anche per la *tetrapodia*.

7. — Gliconeo (*tetrapodia logaedica*) composto di un dattilo ciclico e di una tripodia trocaica. Ha le seguenti forme:

1)	–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓	Gliconeo I acatalettico
2)	–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, ⏒́	Id. » catalettico
3)	–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓	Gliconeo II acatalettico
4)	–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏒́	Id. » catalettico
5)	–́ ⏓, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑	Gliconeo III acatalettico
6)	–́ ⏓, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, ⏒́	Id. » catalettico

Come si vede dagli schemi, il primo piede, *base*, è irrazionale. Orazio però usò come indipendente il solo 4° *gliconeo*, perciò il verso comunemente chiamato *Gliconeo*, non è altro che il:

8. — Gliconeo II catalettico, composto di un trocheo, o meglio *base irrazionale*, cioè trocheo, giambo o spondeo, di un dattilo ciclico e di una dipodia trocaica catalettica.

Il suo schema:

–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏒́

Sic te diva potèns Cypri
(*Hor. Carm.* 1, 3, 1).

In Orazio si ha tale verso nelle strofe asclepiadee, come vedremo. Catullo unisce *gliconei* e *ferecrazii* in strofe tetratische.

Il *gliconeo* 6° è seguìto dall'*aristofanio*, e forma il *saffico maggiore:*

Té deós oró Sybarin || cur properés amando
(*Hor. Carm.* 1, 8, 1).

9. — Alcaico Decasillabo o Verso Pindarico (*tetrapodia logaedica acatalettica*, o completa) composto di due dattili e due trochei.

Il suo schema:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓
tèmpus erát dapibús, sodáles
(*Hor. Carm* 1, 37, 4).

È il quarto verso della *strofe alcaica*.

Questo verso ha molto spesso una cesura dopo la quarta sillaba, altre volte dopo la sesta; mai però dieresi.

Pentapodia.

Sono possibili, con le osservazioni fatte alla *tripodia*, otto forme, cioè:

1) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓ Pent. logaed. acatalettica
2) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, ⏑̲́ Id. catalettica
3) –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓ Id. acatalettica
4) –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, ⏑̲́ Id. catalettica
5) –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓ Id. acatalettica
6) –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏑̲́ Id. catalettica
7) –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓ Id. acatalettica
8) –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, ⏑̲́ Id. catalettica

Catullo però usò soltanto la 3ª e la 5ª.

3) –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓ Falecio
5) –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓ Saffico minore.

Orazio usò soltanto la 5ª.

10. — Falecio o Verso Endecasillabo (*pentapodia logaedica* 2ª *acatalettica*, o completa) composto di un trocheo, o *base irrazionale*, di un dattilo ciclico e di tre trochei. Il suo schema adunque (3° di quelli delle pentapodie logaediche):

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓
Ipsa tám bene quám puélla mátrem
(*Cat.* 3, 7).

Come si vede, il *falecio,* in origine, non è che una *semplice serie ritmica,* pure, a causa della sua lunghezza, fu diviso in *due colon* della *cesura.*

Abbiamo nel *falecio* le seguenti forme di cesure:

a) La *Cesura Pentemimera* o *Semiquinaria, dopo l'arsi del primo trocheo:*

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ | ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑̄

Réspondi id quod erát | nihil neque ipsis

(*Cat.* 50, 9);

b) La *Cesura Trocaica in fine del terzo piede:*

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, | –́ ⏑, –́ ⏑̄

Néc praetóribus ésse | néc cohórti

(*Cat.* 10, 10);

c) La *Cesura Eftemimera* o *Semisettenaria, dopo l'arsi del quarto piede:*

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ | ⏑, –́ ⏑̄

Páucis, si tibi di favént | diébus

(*Cat.* 13, 2);

d) La *Cesura Dipo-Tripodica,* cioè dopo il dattilo, dividendo il verso in due *colon,* il primo una *dipodia,* il secondo una *tripodia:*

–́ ⏑, – ⏑ ⏑, | –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑̄

Húc ut vénimus | incidére nóbis

(*Cat.* 12, 7);

e) La *Cesura Secondaria* dopo il primo piede, precedente sempre la *cesura primaria,* cioè una delle *tre cesure principali: a*), *b*), *c*):

Pásser, | déliciaé | meáe puéllae

(*Cat.* 2, 1).

Frátri, | qui tua fúrta | vél talénto

(*Cat.* 12, 7).

Tali cesure non sono dieresi.

11. — Saffico Minore o Endecasillabo (*pentapodia logaedica* 3ª *acatalettica,* o completa), composto di due trochei, de' quali il secondo è quasi sempre spondeo, di un dattilo ciclico e di due trochei. Il suo schema (5° delle pentapodie logaediche):

–́ ⏑, –́ ⏑̄, –́ ⏑ ⏑. –́ ⏑, – ⏑̄

Phoébe silvarúmque poténs Diana

(*Hor. Carm. Sec.* 1).

Il *saffico minore* ha due modi di *cesura:*

a) La *Cesura Maschile*, cioè *Pentemimera* o *Semiquinaria*, *dopo l'arsi del terzo piede:*

´‿, ´‿̄, ´ | ‿‿, ´‿, ´‿̄

Fórtis ápparè, | sapiénter idem

(*Hor. Carm.* 2, 10, 22).

Ílle si fas èst | superáre divos

(*Cat.* 51, 2).

b) La *Cesura Femminile*, cioè *Trocaica*, *dopo la prima tesi del terzo piede:*

´‿, ´‿̄, ´‿ | ‿, ´‿, ´‿̄

Fáta dónavére | bonique divi

(*Hor. Carm.* 4, 2, 38).

Ille mi par ésse | déo vidètur

(*Cat.* 51, 1).

c) La *Cesura Secondaria* dopo l'*arsi del secondo piede:*

Súmmovét. | Non si | male núnc et ólim

(*Hor. Carm.* 2, 10, 17).

o dopo il *primo piede:*

Péctus. | Informés | hiemés redúcet.

(*Hor. Carm* 2, 10, 15).

Come si vede tale cesura è sempre unita ad una delle due primarie *a*), *b*), menzionate.

Tutte queste cesure non sono dieresi, ma è concessa l'elisione:

Théssaló victóre et adémptus Héctor.

(*Hor. Carm.* 2, 4, 10).

Il *verso saffico* si usa nella strofe di tal nome.

B. — Serie Logaedica composta.

1. — Asclepiadeo Minore (*esapodia logaedica*) che prese tale nome da uno dei vari antichi poeti che vennero chiamati col nome di *Asclepiade*, prima di Alceo e di Saffo; composto di un

Ferecrazio 2° catalettico (–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́) e di un Ferecrazio 1° catalettico (–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́), i quali sono costantemente divisi da una *cesura dieresi*. Il suo schema:

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́. ‖ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
Maécenás atavis ‖ édite régibús
(*Hor. Carm.* 1, 1, 1).

E qui conviene accennare alla teoria coriambica di qualche trattatista di metrica.

Coloro che considerano il primo piede delle serie logaediche, quale *base*, fanno con ciò nascere la *misura coriambica*, e classificano:

il Gliconeo –́ ⏒. –́ ⏑⏑. –́ ⏑, ⏓́

con una *base*, un *coriambo* (–́ ⏑ ⏑ –) e una *chiusa* giambica (*clausula iambica*), a questa guisa:

– ⏒, –́ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏓́;

il Ferecrazio 2° acatalettico –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒;

con una *base*, un *coriambo* ed una *sillaba*, cioè un *gliconeo catalettico:*

–́ ⏒. –́ ⏑ ⏑ –́, ⏓́;

il Ferecrazio 2° catalettico –́ ⏒. –́ ⏑ ⏑. –́

con una *base* è un *coriambo:*

–́ ⏒. –́ ⏑ ⏑. –́.

Perciò al Verso Asclepiadeo Minore si darebbe lo schema di una *base*, un *coriambo* e una *chiusa giambica*, misurandolo a questo modo:

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑ –́, ‖ –́ ⏑ ⏑ –́, ⏑ ⏓́.

Ma volendo anche ammettere la presenza del *coriambo* nell'*asclepiadeo*, non devesi in questo caso considerarlo come un *piede semplice* (–́ ⏑ ⏑ –), bensì come una *dipodia dattilico-trocaica* col dattilo ciclico, e perciò come un *piede composto* (–́ ⏑ ⏑ –́). Di più evvi la costante cesura che ci spinge ad abbandonare la *misura coriambica* per abbracciare quella *logaedica*, giacchè segnando con Λ la *pausa della cesura*, noi compiremo il *secondo piede catalettico*, ed avremo la *dipodia dattilico-trocaica acatalettica* con

–́ ⏑ ⏑. –́ Λ

Perciò con maggior precisione potremo segnare lo schema del verso *asclepiadeo minore* con

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ∧, –́ ⏑ ⏑, – ⏑, ⏓́

e alla pausa sostituire la cesura grafica:

–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑⏑, –́ ⏑, ⏓́

Altri poi considerano la lunga finale del coriambo come di tre tempi.

Questo verso è usato, come vedremo, nelle varie forme di *strofe asclepiadee*.

2. — Asclepiadeo Maggiore (*octapodia logaedica*) composto di un Ferecrazio II catalettico (–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́) di una *dipodia logaedica catalettica*, o *coriambo* –́ ⏑ ⏑, –́) e di un Ferecrazio I catalettico (–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́). I tre *colon* sono divisi da due *cesure* costantemente dieresi. Il sua schema.

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́

Tú ne quaésieris, || scire nefás, || quém mihi, quém tibi

(*Hor. Carm.* 1, 11, 1).

Anche qui vengono opportune le osservazioni dell' *asclepiadeo minore*, e per non ripeterle, concluderemo dicendo:

Che l'*asclepiadeo maggiore* ha gli elementi del *minore* con un coriambo di più; perciò, volendolo misurare coriambicamente, verrebbe ad avere una *base*, tre *coriambi* e una *chiusa giambica*, in questo modo:

⏑ ⏒, –́ ⏑ ⏑ –́, || –́ ⏑⏑ –́, || –́ ⏑⏑ –́, ⏑ ⏓́

Questo verso usasi in una *strofe asclepiadea*, come vedremo, e quale distico da Catullo, a imitazione di Saffo.

3. – Saffico Maggiore (*esapodia logaedica*), composto di un Gliconeo III catalettico (–́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́) e di un Ferecrazio I acatalettico, o Aristofanio (–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒), e questi due colon sono divisi da *cesura dieresi*, la quale vuole anche una cesura secondaria non dieresi dopo l' arsi del terzo piede, cioè la *cesura maschile* del Saffico Minore. Il suo schema:

–́ ⏑, –́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

Té deós oró, | Sybarin || cúr properés amándo

(*Hor. Carm.* 1, 8, 2)

Si noti che il secondo piede, invece di essere trocheo, è sempre spondeo irrazionale.

E volendo accennare al sistema coriambico, si vede che il Saffico Maggiore non è altro che il Saffico Minore con un *coriambo* inserito tra il secondo trocheo e il dattilo, e si avrebbe perciò lo schema:

–́ ⏑, –́ ⏒, –́ ' ⏑ ⏑ –́. || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

Questo verso usasi nella strofe *saffica maggiore.*

4. — Alcaico Endecasillabo, composto di una *tripodia giambica catalettica* (⏒ –́, ⏑ –́. ⏒), e di una *tripodia logaedica catalettica* col dattilo in prima sede, cioè di un Ferecrazio I catalettico (–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́). Di regola, il primo piede non è giambo, ma *spondeo irrazionale.* I due colon sono costantemente divisi da una *cesura dieresi*, la quale ammette lo iato e la sillaba ancipite, come di regola.

Il suo schema:

⏒ –́, ⏑ –́, ⏒, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́

Nunc ést bibéndum, || núnc pede liberó

(*Hor. Carm.* 1, 37, 1).

Come vedemmo nei *metri giambici* che il terzo verso della *strofe alcaica* (l'alcaico novenario) da *dimetro giambico ipercatalettico*, fu ridotto a *dimetro trocaico acatalettico con anacrusi:* così anche il Verso Alcaico Endecasillabo, riguardato dai greci come una *pentapodia logaedica con anacrusi:*

⏒, | –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́

coll'introduzione dalla *cesura dieresi semiquinaria* (dopo la quinta sillaba) da Orazio, e allungata la sillaba precedente la dieresi, fu ridotto nella *ode alcaica* allo schema seguente:

⏒, | –́ ⏑, –́ ⏒ || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́

Altri, sopprimendo l'*arsi* finale, lo ridussero:

⏒, | –́ ⏑, –́ ⏒ || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏒

Se poi paragoniamo l'*endecasillabo alcaico* all'*endecasillabo saffico*, vediamo come i due versi differiscano soltanto in ciò, che l'ultimo incomincia in *arsi* e finisce in *tesi*, mentre il primo principia in *tesi* e termina in *arsi;* perciò il primo (il *saffico*) è *discendente*, ed il secondo (l' *alcaico*) è *ascendente*, sebbene la sua seconda parte sia *discendente.*

Di più, la *cesura del saffico non è dieresi*, mentre la *cesura dell'alcaico è dieresi.*

–́ ⏑, –́ ⏒, –́ | ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒ Saffico endecasillabo
⏒ | –́ ⏑, –́ ⏒ || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́ Alcaico endecasillabo.

Il *verso alcaico endecasillabo* è il primo ed il secondo della *strofe alcaica.*

5. — Priapeo, composto di un Gliconeo II catalettico, detto semplicemente Gliconeo (–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́). e di un Ferecrazio II acatalettico, detto semplicements Ferecrazio (–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒). I due colon sono costantemente divisi dalla *cesura*, in generale *dieresi.* Il suo schema:

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́ || –́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
Ó Colónia quaé cupis || pónte lúdere lóngo
(*Cat* 17, 1).

Catullo usò questo verso continuato.

6. — Tetrametro Coriambico *catalettico in trisyllabum*, composto di quattro coriambi, o meglio di due dimetri *coriambici* divisi da *cesura dieresi.*

Il suo schema:

–́ ⏑ ⏑ –, –́ ⏑ ⏑ – || –́ ⏑ ⏑ –, –́ ⏒ ⏓
Bissula nomén tenerae || rústiculum púellae
(*Ausonio, Ed.* 7, 15).

Accennai a questo verso perchè usato continuato da Ausonio.

CAPO VII.

Delle Composizioni Metriche Latine

Qui torna utile ripetere la distinzione che si deve fare tra *ritmo* e *metro*.

Il ritmo è l'alternarsi di suoni più o meno elevati, sia nel movimento del corpo (*danza*), sia con note musicali o con canto (*musica*), sia con abbassamento e successivo innalzamento di voce nella recitazione (*poesia*); perciò, *danza*, *musica*, *canto*, *poesia*. sono figlie, e dipendenti, del *ritmo*.

Alla danza occorrono certi *movimenti*. alla musica e al canto certe *note*, alla poesia certi *metri*; dunque, lasciando per un momento da un canto la danza e la musica, il *metro* (che non è il *ritmo*, ma è figlio di esso) forma con *lunghe* e con *brevi* (sillabe), il verso della poesia latina; il quale, se recitato. cantato o musicato, si collega e si confonde col ritmo senza mai perdere però la sua forma quantitativa.

La *Composizione metrica*, o *Composizione di versi*, è la maniera con la quale sono riuniti i versi nei componimenti poetici.

Siccome poi, nei versi c'entra il *ritmo*, questo governa pure le *composizioni metriche*; giacchè uno o più piedi di verso formano un membro di verso; uno o più membri, un verso; uno o più versi un periodo; uno o più periodi una strofe. E il ritmo che governa un piede nella battuta di esso, governa la strofe nelle battute dei piedi.

La differenza poi tra *strofe* e *sistema* è la seguente:

Strofe è un *sistema di versi* ripetuto una o più volte; un *Sistema* è l' unione di due o più versi in una unità di ritmo. Un sistema può comprendere una sola strofe, mentre una strofe può unire più sistemi.

Ma con questa definizione noi dovremo chiamare *sistemi* i componimenti monostici; mentre modernamente, e per la metrica di Orazio, confondiamo il nome di *strofe* con quello di *sistema*, siano le strofe di versi uguali o disuguali.

Divideremo adunque l'esposizione dei *componimenti metrici latini* in *Monostici*, *Distici*, *Tristici*, *Tetrastici*.

Dapprima la *composizione monostica*, cioè l' unione di versi uguali formanti l' unità del carme, venne ampliata in *distico* di ritmo uguale, cioè nell'elegiaco; di poi si unirono tra loro versi di vario ritmo, e primo ad introdurre tale innovazione, fu il poeta Archiloco, 700 anni av. Cr., formando strofe distiche di dattili e trochei, di dattili e giambi e di varii versi dattilici e trocaici e giambici. Questi versi archilochei presero il nome di *epodi*, e le forme di Archiloco furono imitate da Orazio negli *epodi*.

Ma sviluppo maggiore entrò nella strofe quando da *distica* divenne *tristica* e *tetrastica* come l'*alcaica* e la *saffica*, e *pentastica* come in Catullo (c. 61),

E in queste composizioni fu permessa la sillaba ancipite e lo iato in fine d'ogni strofe, pur ritenendosi per regola generale che ogni strofe fosse chiusa da forte interpunzione, ciò che però venne non di raro trascurato anche in Orazio, il quale sovente spezza la strofe a mezzo del periodo.

Quando poi più versi sono uniti ad unità di periodo o di strofe, allora al di sopra di essa sta come una più alta unità chiamata *pericope*, cioè l'unione di più strofe, quindi di una *strofe*, di una *antistrofe* e di un *epodo* in un tutto.

Tale metodo fu usato da Catullo in 15 carmi, nei quali tre strofe, furono unite in una composizione epodica; Orazio ne ha un solo esempio (Lib. 1, *Ode* 12).

Noi pertanto esporremo i principali componimenti metrici latini nei loro schemi.

A. — Monostici.

Dattilici.

1. — Esametro:

´– ⏖, ´– ⏖, ´– || ⏖, ´– ⏖, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓

Vesper adest, iuvenes, consurgite, vesper Olympo
(*Cat. Carm. Nuptiale*, 1).

Trocaici.

2. — Tetrametro Scazonte:

´– ⏑ – ⏓, ´– ⏑ – ⏓, || ´– ⏑ ´– ⏓, ´– – ⏑́

mémini fortúna corrum a || cárcere intimó missùm
(*Varrone, Sat. Menip.*)

Giambici.

3. — Dimetro acatalettico, o Quaternario:

⏓ ´– ⏑ –, ⏓ ´– ⏑ ⏑–

Veni creator Spiritos
(*Canto Cristiano*).

4. — Dimetro catalettico:

⏓ ´– ⏑ –, ⏓ ´– ⏑

Memphitides puéllae
(*Petr. fr.* 3 e 5).

5. — Trimetro acatalettico, o Senario:

⏓ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏓, | ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏓ ´– ⏑ ⏑–

Jam iam efficaci | dò manus scientiae
(*Hor. Ep.* 17, 1)

6. — Tetrametro acatalettico, o Ottonario:

⏓ ´– ⏑ –, ⏓ ´– ⏑ –, || ⏓ ´– ⏑ –, ⏓ ´– ⏑ ⏑–

spes átque opes vitaè meae || iacènt sepultae in pèctore
(*Plaut. Amph.* 1053).

7. — Tetrametro catalettico, o Settenario:

⏓ ´– ⏑ –, ⏓ ´– ⏑ –, || ⏓ ´– ⏑ –, ⏓ ´– ⏓

remitte palliùm mihi || meùm quod involásti
(*Cat. Carm.* 25).

8. — Trimetro Scazonte:

⏓ ´– ⏑ –, ⏓ | ´– ⏑ –, ⏑ ´– ´– ⏓

Misér Catulle | désinas inéptire
(*Cat. Carm.* 8).

9. — Saturnio:

⏑ –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏒, || –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

Málum dabunt Metélli || Naèvió poètae
(*Att. Fortanaziano-Servio*).

Ionici.

10. — Trimetro catalettico, o Anacreontico:

⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́

Fuge virgo, fuge mânus Veneris
(*Servio*).

11. — Tetrametro acatalettico, o Alcmanio:

⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, || ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –

Timor ómnis docet ártis, || timor aúget bona méntis
(*Servio*).

Anaclomenici.

12. — Dimetro acatalettico, o Anacreontico.

⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ –

Triplici vides ut òrtu
(*Petr. fr. 7*).

13. — Tetrametro catalettico, o Galliambo:

⏒ ⏒ –́ ⏑, – ⏑ –́ –, || ⏑ ⏑ –́ ⏑, ⏓ ⏓ ⏑ ⏓́

aliéna quae peténtes || velut éxsules locá
(*Cat. Carm. 63*).

Ionici a maiore.

14. — Tetrametro catalettico, o Sotadeo:

–́ ⏓ ⏒ ⏒, –́ ⏓ ⏒ ⏒, || –́ ⏓ ⏒ ⏒ –́ ⏓

húc, huc age cónvenite || núnc spatalocinaédi
(*Terenziano-Mauro, 86*).

Cretici.

15. — Dimetro catalettico in syllabam:

–́ ⏑ ⏓ ⏓. ⏓́

péssuma mané
(*Plaut. Truc. 1, 2, 25*).

16. — Tetrametro acatalettico:

–́ ⏑ –, –́ ⏑ –, || –́ ⏑ –. –́ ⏑ ⏓

Péssuli heus péssuli, || vós salutó lubens
(*Plaut. Curc. 147*)

17. — TETRAMETRO CATALETTICO IN DISYLLABUM:

hic ego de ártibus | gratiam fácio

(*Plaut. Trin.* 293).

Bacchiaci.

18. — DIMETRO ACATALETTICO:

quid ést suavius quam

(*Plaut. Capt.* 498).

19. — DIMETRO CATALETTICO IN DISYLLABUM:

bonis sit bonis | malús sit malús

(*Plaut. Bacch.* 660).

20. — TRIMETRO ACATALETTICO:

amór non placès te nil útor

(*Plaut. Truc.* 288).

21. — TRIMETRO CATALETTICO IN DISYLLABUM:

sollicitas patrónos habènt

(*Plaut. Truc.* 2, 7, 19).

22. — TETRAMETRO ACATALETTICO:

quid hoc? sicine hóc fit? | pedés staten án non?

(*Plaut. Pseud.* 1246).

23. — TETRAMETRO CATALETTICO IN DISYLLABUM:

man quid habebiènt postae insigne impii

(*Plaut. Rud.* 194).

24. — ESAMETRO ACATALETTICO:

Satis parva rès est | volúptatum in vita atque in aetáte agund.

(*Plaut. Amph.* 633).

25. — ESAMETRO CATALETTICO IN DISYLLABUM:

dari dapsilis: neque | etiam parce prómi | victúm ceretúm

(*Plaut. Pseud.* 1266).

NB. — I metri *cretici* e i *bacchiaci* sono usati dai Comici continuati per qualche verso poi frammischiati tra loro.

Logaedici.

26. Falecio (*Endecasillabo*):

–́ ◡̄, –́ ◡ ◡, –́ ◡, –́ ◡, –́ ◡̄
Pásser, déliciaè meaè puéllae
(*Cat.* 2, 1).

27. Priapeo:

–́ ◡̄, –́ ◡ ◡, –́ ◡, ◡̲, || –́ ◡̄, –́ ◡ ◡, –́ ◡̄
Ó Colónia quaè cupis || pónte lúdere lóngo
(*Cat.* 17, 1).

28. — Tetrametro Coriambico catalettico in trisyllabum:

–́ ◡ ◡ –, –́ ◡ ◡ –, || –́ ◡ ◡ –, –́ ◡̄ ◡̲
Bissula nomèn tenerae || rústiculum púellae
(*Ausonio*, *Ed.* 7, 15).

B. — Distici.

Dattilici.

29. — Distico Elegiaco. — *Esametro catalettico in disyllabum — Pentametro catalettico:*

–́ ◡◡̄, –́ ◡◡̄, –́ || ◡◡̄, –́ ◡◡̄, –́ ◡ ◡, –́ ◡̄
–́ ◡◡̄, –́ ◡◡̄, –́ || –́ ◡ ◡, –́ ◡ ◡, –́
Divitias alius fulvo sibi congerat auro,
et teneat culti iugera multa soli.
(*Tib. Eleg.* 1, 1-2).

Giambici.

30. — Primo Sistema Giambico (Distico) — Metro I. — *Trimetro acatalettico — Dimetro acatalettico:*

◡̄ –́ ◡ –, ◡̄ | –́ ◡ –, ◡̄ –́ ◡ ◡̲
◡̄ –́ ◡ –, ◡̄ –́ ◡ ◡̲
Beátus ille, | qui procul negótiis
ut prisca gens mortálium
(*Hor. Ep.* 2, 1-2).

Logaedici composti.

31. – Distico Asclepiadeo Maggiore. — *Due Asclepiadei maggiori:*

´–⏒, ´–⏑⏑, ´–, || ´–⏑⏑, ´–. || ´–⏑⏑, ´–⏑, ⏓
´–⏒, ´–⏑⏑, ´–. || ´–⏑⏑, ´–, || ´–⏑⏑, ´–⏑, ⏓

Tú ne quaésieris, || scire nefás, || quém mihi, quem tibi
(*Horat.* 1, 11, 1).

Metri misti.

32. — Primo Sistema Archilochio (1° Distico) — Metro III. — *Trimetro giambico acatalettico puro — Elegiambo:*

⏒´–⏑–, ⏒ | ´–⏑–, ⏒´–⏑⏓
´–⏑⏑, ´–⏑⏑, ⏓, || ⏒´–⏑´–, ⏒´–⏑⏓

Petti, nihil me | sicut anteá iuvat
scribere vérsiculós || amóre percussúm gravi
(*Hor. Ep.* 11, 1-2).

33. — Secondo Sistema Archilochio (2° Distico) — Metro II. — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum — Giambelego:*

´–⏖, ´–⏖, ´– || ⏖, ´–⏖, ´–⏑⏑, ´–⏒
⏒´–⏑–, ⏒´–⏑⏓, || ´–⏑⏑, ´–⏑⏑, ⏓

Hórrida témpestás || caelúm contráxit, et imbres
nivésque deducúnt Jovem; || núnc mare, núnc silvaè
(*Hor. Ep.* 13, 1-2).

34. — Primo Sistema Pitiambico (1° Distico) — Metro I. — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum — Dimetro giambico acatalettico:*

´–⏖, ´–⏖, ´–⏖, || ´–⏖, ´–⏑⏑, ´–⏒
⏒´–⏑–, ⏒´–⏑⏓

Móllis inértia cúr || tantám diffúderit imis
oblivionem sénsibus
(*Hor. Ep.* 14, 1-2).

35. — Secondo Sistema Pitiambico (2° Distico) – Metro II. — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum – Trimetro giambico acatalettico puro:*

´–⏖, ´–⏖, ´– || ⏖, ´–⏖, ´–⏑⏑, ´–⏒
⏒´–⏑–, ⏒ | ´–⏑–, ⏒´–⏑⏓

Áltera iám territúr || bellis civilibus aètas,
suis et ipsa | Róma viribús ruit
(*Hor. Ep.* 16, 1-2)

36. — Sistema Alcmanio — (Distico). — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum — Tetrametro dattilico catalettico in disyllabum*, o *Verso Tetrametro Archilochio*, o *Alcmanio II:*

—́ ⏕, —́ ⏕, —́ || ⏕, —́ ⏕, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏔
—́ ⏕, —́ ⏕, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏔

Quid tibi vis muliér || nigris dignissima bárris?
múnera cúr mihi quidve tabéllas.
(*Hor. Ep.* 12, 1-2)

C. — *Tristici.*

Dattilici.

37. — Sistema Tristico Petroneo. — *Due Esametri catalettici in disyllabum. — Pentametro dicatalettico:*

—́ ⏕, —́ ⏕, —́ || ⏕, —́ ⏕, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏔
—́ ⏕, —́ ⏕, —́ || ⏕, —́ ⏕, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏔
—́ ⏕, —́ ⏕, —́, || —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, ⏓

Heú, heu, nós miserós, || quam tót' homúncio nil est!
Sic erimús cunti, || postquám nos aúferet Órcus.
Érgo vivamus || dúm licet ésse bené
(*Petron. Arc.* c. 34. *In coena Trimal.*).

Trocaici.

38. — Sistema Tritrocaico Settenario. — *Tre Tetrametri catalettici*, o *Settenari:*

—́ ⏑ — ⏔, —́ ⏑ — ⏔, || —́ ⏑ — ⏔, —́ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏔, —́ ⏑ — ⏔, || —́ ⏑ — ⏔, —́ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏔, —́ ⏑ — ⏔, || —́ ⏑ — ⏔, —́ ⏑ ⏓

Pánge lingua glóriosi || laúream certáminis
ét super Crucis trophaeo || dú triumphum nóbilem:
quáliter Redémptor orbis || immolatus vicerit.
(*Canto Cristiano*).

Ionici a minore.

39. — Decametro Ionico. — *Due Tetrametri ionici a minore acatalettici. — Dimetro ionico a minore acatalettico:*

⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —
⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —
⏑ ⏑ —́ —, ⏑ ⏑ —́ —

Miserárum est neque amóri dare lúdum neque dúlci
mala vino lavere, aút exanimári metuéntes
patruaé verbera linguae.
(*Hor.* 3, 12, 1-3).

Misti.

40. — Sistema Tristico Prudenziano. *Gliconeo — Asclepiadeo minore — Asclepiadeo maggiore:*

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, ‖ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
–́ ⏒ –́ ⏑ ⏑, –́, ‖ –́ ⏑ ⏑, –́, ‖ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́

Pèr quinquènia iàm decèm
ni fallór, fuimús, ‖ sèptimus insupèr
ánnum córdo rotát ‖ dúm fruimús ‖ sóle vólúbili.
(*Prud. Cathem. Prefazione*).

D. — Tetrastici.

a) Quattro versi uguali;

Anapestici.

41. — Primo Sistema Anapestico — (1ª Strofe) — Metro III. — *Tre Dimetri acatalettici — Dimetro catalettico in syllabam*, o *Verso Paremiaco:*

⏕ –́ ⏕ –, ‖ ⏕ –́ ⏕ ⏓
⏕ –́ ⏕ –, ‖ ⏕ –́ ⏕ ⏓
⏕ –́ ⏕ –, ‖ ⏕ –́ ⏕ ⏓
⏕ –́ ⏕ –́, ‖ ⏕ –́ ⏓

Unde ignis cluet ‖ mortálibus clam
divisus; cum ‖ doctús Prometheus
clepsisse dolo ‖ poenásque Jovi
fato éxpendisse ‖ suprémo.
(*Dal Filottete di Accius,*
rip. da Cicerone-Tusc. 2, 10, 23).

42. — Secondo Sistema Anapestico (2ª Strofe) — Metro Paremiaco. — Metro IV. — *Quattro Dimetri catalettici in syllabam, puri*, o *Versi Paremiaci* (*Decasillabi*):

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ‖ ⏑ ⏑ –́ ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ‖ ⏑ ⏑ –́ ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ‖ ⏑ ⏑ –́ ⏓
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ‖ ⏑ ⏑ –́ ⏓

Deus ignee fons ‖ animárum
duo qui sócians ‖ eleménta
vivúm simul ac ‖ moribúndum
hominém pater ‖ effigiásti
(*Prud. Cathem.* 10).

Giambici.

43. — Secondo Sistema Giambico (Iª Strofe) — Metro II. — Quattro *Dimetri giambici acatalettici:*

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓
⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓
⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓
⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓

Veni creator Spiritus
mentés tuorum visita,
implé superna gratia
quae tú creasti pectora

(*Canto Cristiano*).

Ionici Anaclomeni.

44. — Sistema Quaternario Anaclomeno o Anacreontico. — *Quattro Dimetri acatalettici*, o *Versi Anacreontici:*

⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ –

Triplici vides ut órtu
triviaé rotetur ignis
volucrique Phoebus áxe
rapidúm pererrat órbem.

(*Petr. fr.* 7).

Logaedici.

45. — Primo Sistema Asclepiadeo (Minore) — (Iª Strofe) — Metro I. — *Quattro Asclepiadei minori:*

–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́

Éxegi monuméntum || aére perénniús
régalique sitú || pyramidum áltiús,
quód non imber edáx, || nóu Aquilo impoténs
póssit diruere aút || innumerábilis

(*Hor. Carm.* 3, 30, 1-4).

46. — Secondo Sistema Asclepiadeo (Maggiore) — (2ª Strofe) — Metro V. — *Quattro Asclepiadei moggiori:*

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́. || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑. –́. || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓

Tú ne quaésieris, || scire nefas. || quém mihi, quém tibi.
finem di dederint, | Leúconoë ; | néc Babylóniós
téntaris numerós, | út meliús, | quidquid erit, pati !
seú plurés hiemés || seú tribuit | Júppiter últimam,
(*Hor. Carm.* 1, 11, 1-4).

b) Tre versi uguali e uno disuguale:

Logaedici.

47. — Terzo Sistema Asclepiadeo (Minore) — (3ª Strofe) — Metro II. — *Tre Asclepiadei minori. — Gliconeo:*

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑. –́ ⏑. ⏓
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́. || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑. ⏓
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́. || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓
–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓

Scriberis varió | fórtis ét hostiúm
victor, Maeonii || cárminis álité,
quám rem cúuque ferox | návibus ántequis
miles té duce gésserit.
(*Hor. Carm.* 1, 6, 1-4).

48. — Primo Sistema Gliconeo Catulliano — (1ª Strofe) — Metro II. — *Tre Gliconei. — Ferecrazio:*

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓
–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓
–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑. –́ ⏑. ⏓
–́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒

Dianám sumus in fidé
puellae ét pueri integri ;
Dianám pueri integri
puéllaeque canámus
(*Cat.* 34).

49. — Primo Sistema Saffico (Minore) — Metro I. — *Tre Saffici minori* o *Endecasillabi — Adonio:*

–́ ⏑, –́ ⏒, –́ | ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒
–́ ⏑, –́ ⏒, –́ | ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒
–́ ⏑, –́ ⏒, –́ | ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒
–́ ⏑ ⏑, –́, ⏒

Iám satis terris | nivis átque dirae
grándinis misit | Pater, ét rubénte
déxterá sacrás | iaculátus árces
térruit úrbem,

(*Hor. Carm.* 1, 2, 1-4).

c) Due distici uniti tetrasticamente:

Dattilici.

50. — Terzo Sistema Archilochio — (1ª Strofe) — Metro I. — a) *Esametro dattilico catalettico in disyllabum* — b) *Trimetro dattilico catalettici in syllabam,* o *Archilochio minore:*

a) –́ ⏕, –́ ⏕, –́ | ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
b) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, ⏓
a) –́ ⏕, –́ ⏕, –́ | ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
b) –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, ⏓

Diffugére nivés. | redeúnt iam grámina cámpis
árboribúsque comae;
mútat térra vicés, | et décrescéntia ripas
flúmina praétereúnt;

(*Hor. Carm.* 4, 7, 1-4).

51. — Sistema Alcmanio (Strofe). — a) *Esametro dattilico catalettico in disyllabum* — b) *Tetrametro dattilico catalettico in disyllabum* o *Verso Archilochio* o *Alcmanio II:*

a) –́ ⏕, –́ ⏕, –́ | ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
b) –́ ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
a) –́ ⏕, –́ ⏕, –́ | ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒
b) –́ ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏒

Laúdabúnt alii | clarám Rhodon, aút Mitylénem,
aút Ephesón, bimarisve Corinthi
moénia, vél Bacchó | Thebás vel Apólline Délphos
insignés, aut Théssala Témpe.

(*Hor. Carm.* 1, 7, 1-4).

Logaedici.

52. — Quarto Sistema Asclepiadeo (Minore) — (4ª Strofe) — Metro IV. — a) *Gliconeo* — b) *Asclepiadeo minore:*

a) ⏒́ ∪̄, ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏓
b) ⏒́ ∪̄, ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ || ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏓
a) ⏒́ ∪̄, ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏓
b) ⏒́ ∪̄, ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ || ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏓

Sic te diva potèns Cypri,
sic fratrès Helenaè, || lùcida siderá,
vèntorúmque regát patèr
òpstrictis aliis || praèter Iápygá
(*Hor. Carm.* 1, 3, 1-4).

53. — Secondo Sistema Saffico (Maggiore) — Metro II. — a) *Aristofanio* — b) *Saffico maggiore:*

a) ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄
b) ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄, ⏒́ | ∪ ∪, ⏒́, || ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄
a) ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪̄, ⏒́ ∪̄
b) ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄, ⏒́ | ∪ ∪, ⏒́, || ⏒́ ∪ ∪, ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄

Lydia, dic. per ómnes
tè deós oró, | Sybarin || cúr properès amándo
pèrdere,, cúr apricum
óderit campúm, | patièns || púlveris átque sólis:
(*Hor. Carm.* 1, 8, 1-4).

Misti.

54. — Quarto Sistema Archilochio (2ª Strofe) — Metro IV. — a) *Archilochio maggiore* — b) *Trimetro giambico catalettico:*

a) ⏒́ ∪̄ ∪̄, ⏒́ ∪̄ ∪̄, ⏒́ | ∪̄ ∪̄, ⏒́ ∪ ∪, || ⏒́ ∪, ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄
b) ∪̄ ⏒́ ∪ ⏒, ∪̄ | ⏒́ ∪ ⏒, ∪̄ ⏒́ ∪̄
a) ⏒́ ∪̄ ∪̄, ⏒́ ∪̄ ∪̄, ⏒́ | ∪̄ ∪̄, ⏒́ ∪ ∪, || ⏒́ ∪, ⏒́ ∪, ⏒́ ∪̄
b) ∪̄ ⏒́ ∪ ⏒, ∪̄ | ⏒́ ∪ ⏒, ∪̄ ⏒́ ∪̄

Sólvitur ácris hièms | gratá vice || veris èt Favóni,
trahúntque siccas | máchinae carinas,
ác neque iám stabulis | gaudèt pecus || aút arátor igni,
nec práta canis | álbicant pruinis.
(*Hor. Carm.* 1, 4, 1-4)

55. — Sistema Ipponateo. — a) *Dimetro trocaico catalettico* — b) *Trimetro giambico catalettico:*

a) ́– ⏑ – ⏒, ́– ⏑ ⏓
b) ⏒ ́– ⏑ –, ⏒ ́– ⏑ –, ⏒ ́– ⏒
a) ́– ⏑ – ⏒, ́– ⏑ ⏓
b) ⏒ ́– ⏑ –, ⏒ | ́– ⏑ –, ⏒ ́– ⏒

Nón ebur neqne aúreum
 meá renidet | in domo lacúnar.
nón trabes Hymèttiae
 premúnt columnas | última recisas.
(*Hor. Carm.* 2, 18, 1-4).

d) Due distici uniti insieme; il primo di due versi uguali, il secondo di due versi disuguali:

Logaedici.

56. — Quinto Sistema Asclepiadeo (Minore) — (5ª Strofe) — Metro III. — a) *Due Asclepiadei minori* — b) *Ferecrazio* — c) *Gliconeo:*

a) ́– ⏒, ́– ⏑ ⏑, ́–, || ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑, ⏓
a) ́– ⏒, ́– ⏑ ⏑, ́–, || ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑, ⏓
b) ́– ⏒, ́– ⏑ ⏑, ́– ⏒
c) ́– ⏒, ́– ⏑ ⏑, ́– ⏒, ⏓

Dianám teneraè || dicite virginès,
 intonsúm, pueri, || dicite Cynthiúm
 Látonáque suprèmo
 dilectám penitùs Iovi
(*Hor. Carm.* 1, 21, 1-4).

Misti.

57. — Sistema Alcaico. — a) *Due Endecasillabi alcaici* — b) *Enneasillabo alcaico* — c) *Decasillabo alcaico:*

a) ⏒ ́–, ⏑ ́–, ⏒, || ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑, ⏓
a) ⏒ ́–, ⏑ ́–, ⏒, || ́– ⏑ ⏑, ́– ⏑, ⏓
b) ⏒ ́– ⏑ –, ⏒ ́– ⏑ –, ⏒
c) ́– ⏑ ⏑, ́– | ⏑ ⏑, ́– ⏑, ́– ⏒

ovvero:

a) ⏓, | ´– ⏑, ´– ⏓, || ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏕
a) ⏓, | ´– ⏑, – ⏓, || ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏕
b) ⏓, | ´– ⏑, – ⏓, ´– ⏑ – ⏓
c) ´– ⏑ ⏑, ´– | ⏑ ⏑, ´– ⏑, ´– ⏓

Nunc ést bibéndum, || núnc pede liberó
 pulsánda, téllus. | núnc Saliáribús
  ornáre pulvinár deorum
   témpus erát | dapibús, sodáles.
(*Hor. carm.* 1, 37, 1-4).

E. — Pentastici.

a) Cinque versi uguali:

Dattilici.

58. — Sistema Pentesametrico. — *Cinque Esametri;* il quinto ritornello:

´– ⏖, ´– ⏖, ´– | ⏖, ´– ⏖, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓
´– ⏖, ´– ⏖, ´– | ⏖, ´– ⏖, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓
´– ⏖, ´– ⏖, ´– | ⏖, ´– ⏖, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓
´– ⏖, ´– ⏖, ´– | ⏖, ´– ⏖, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓
´– ⏖, ´– ⏖, ´– | ⏖, ´– ⏖, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓

O decus éximiúm | magnis virtútibus áugens
 emathiaé tutamén | opis, clarissime náto;
 áccipe quód laetá | tibi páudunt lúce soróres
 véridicús oraclúm: | sed vós, quae fatá sequúntur
 cúrrite, dúcentes | subtémina, cúrrite, fúsi
(*Cat. Epithalamium*, 298-302).

b) Quattro primi versi uguali, quinto disuguale:

Logaedici.

59. — Secondo Sistema Gliconeo Catulliano (2ª Strofe) — Metro III. — a) *Quattro Gliconei* — b) *Ferecrazio*:

a) ´– ⏓, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏕
a) ´– ⏓, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏕
a) ´– ⏓, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏕
a) ´– ⏓, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏕
b) ´– ⏓, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓

Núlia quit sine té domús
 liberós dare, nec paréns
 stirpe nitier: át potést
 té volénte. Quis huic deó
  cómparárier aúsit? (*Cat.* 34, 46-50).

c) Tre versi uguali e due disuguali, ma uguali tra loro:

Anapestici.

60. — Terzo Sistema Anapestico (3ª Strofe) — Metro II. — a) *Tre Dimetri acatalettici* — b) *Due Monometri*:

a) ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́, ⏑⏑ ⏓
b) ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓
a) ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ || ⏑⏑ –́, ⏑⏑ ⏓
a) ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́, ⏑⏑ ⏓
b) ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓

Nnnc iám cessit || pontús et omnes
patitúr leges
non pálladiá || compácta manu
regúm referéns || inclita remos
quaerítur Argo.

(*Sen. Med.* 366-370).

F. — Esastica.

a) Sei versi uguali:

Anapestici.

61. — Quarto Sistema Anapestico (4ª Strofe) — Metro I. — *Sei Dimetri acatalettici*:

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́. || ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́, || ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏓

Columén patriaé || mora fátorum
tu praésidiúm || Phrygibús fessis
tu múrus erás || umerisque tuis
stetit illa decém || fultá per annos.
Tecúm cecidit || summúsque dies
Hectóris idém || patriaéque fuit.

(*Sen. Troad.* 128-133).

PARTE TERZA

DELLA VERSIFICAZIONE ITALIANA

comparata

ALLA METRICA LATINA

PARTE TERZA

CAPO I

Del Ritmo e della quantitá

Crediamo opportuno ripeterlo per la terza volta.

Il *ritmo* non è altro che l'alternarsi di suoni più o meno elevati, sia nel movimento del corpo (*danza*), sia con note musicali o con canto (*musica*), sia con abbassamento e successivo innalzamento di voce nella recitazione (*poesia*). E ciò vale per tutte le lingue.

Vedemmo come la metrica latina sia costituita dal succedersi di sillabe *lunghe* e *brevi*; e come l'*arsi* equivalga alla *lunga*, e la *tesi* alla *breve*; e come l'*ictus* (accento ritmico) posi sull'*arsi*. e sia il legame tra la *prosodia*, la *metrica*, e la *ritmica* latina.

Ciò ricordato, e in oltre come le lingue latina e greca abbiano avuto una poesia quantitativa, resta a stabilire quali siano i ritmi possibili, non trascurando quantità, metrica e accento grammaticale; per le quali cose ci si presentano le seguenti vie:

a) Non curandosi della quantità delle sillabe (lunghe e brevi), determinare il ritmo secondo il numero delle pure sillabe, che formano il verso, e determinare l'*arsi*, su cui cade l'*ictus* ritmico, trascurando affatto l'accento grammaticale. Ciò fecero gli antichi Irani e i trovatori provenzali, e ciò prevale nel verso francese moderno in cui basta soltanto l'ultimo accento per i versi non inferiori a nove sillabe;

b) Facendo coincidere l'*arsi* con l'*accento grammaticale*, determinare il ritmo secondo la quantità naturale di ciascuna

sillaba in modo che *arsi, accento grammaticale, quantità* e *ictus ritmico* abbiano un solo posto sulla stessa sillaba. Questo metodo rimase sempre al di fuori della possibilità pratica, e ciò per la sua estrema difficoltà; fu però tentato in questi ultimi tempi da Cavallotti, ma con esito infelicissimo;

c) Facendo cadere l' *arsi* liberamente, senza tener calcolo dell' *accento grammaticale*, determinare il ritmo attenendosi alla sola quantità naturale delle sillabe. Questo è il metodo, che dianzi abbiamo studiato, delle lingue classiche;

d) Non tenendo alcun calcolo della quantità delle sillabe, far coincidere l'*arsi*, con l'*accento grammaticale* e sull'arsi l'*ictus ritmico*. Questo è il sistema al quale la lingua italiana si attiene.

Però, mi si permetta di dirlo con le parole dell'egregio G. Fraccaroli [1] che: « a tale sistema la lingua italiana vi si attiene pre-
« feribilmente, non assolutamente; poichè non si nega ch'essa possa
« avere qualche attinenza o per tradizione o per eccezione con gli
« altri sistemi (*a*, *b*, *c*). Così in latino vediamo che l'esser la me-
« trica quantitativa non impedì che in determinati luoghi di deter-
« minati versi si facesse ordinariamente coincider con l'arsi anche
« l'accento grammaticale. Così viceversa nel greco alle sillabe non
« si diede sempre il loro valore naturale, ma si allungarono nella
« τονῃ, ma si accorciarono oltre la loro naturale misura (sopra
« tutto la prima breve nel dattilo ciclico), secondo i bisogni del
« ritmo, e in questa maniera tornavasi in parte al primitivo sistema
« dell' indipendenza del ritmo poetico della proprietà della parola
« Ed anche adesso non solo la musica a questo sistema si accosta
« quando entra in battuta con una sillaba atona, ma la stessa
« poesia italiana, anche dopo il periodo delle origini, ne offre esempi
« segnalatissimi.

« A questo dunque vuolsi sopra tutto por mente, all'influenza
« effettiva e virtuale della musica sul ritmo poetico: questa può
« emendare un verso sbagliato, quella può avere, quando che sia,
« determinato lo svolgimento o le variazioni di qualche ritmo.
« Anche quelle deviazioni infatti che vedremo più oltre essere re-
« golarmente avvenute in determinati ritmi sono state soccorse
« dalla musica che rimette a posto le cose. Osserva infatti benis-

1) *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887, pagg. 12-13.

« simo G. Paris (*Romania*, IX, p. 191) a proposito del verso fran-
« cese pentecaidecasillabo delle canzoni popolari:

« J'ai un long voyage à faire, — je ne sais qui le fera:
« Si je l' dis à l'alouette, — l'alouette le dira.

« La musica (dice egli, Paris), almeno quella delle canzoni,
« che conosco io, mette i tempi forti sulle sillabe 1, 3, 5, 7, 9, 11,
« 13, 15, cioè esattamente nei posti occupati dall'accento nel set-
« tenario ritmico (tetrametro trocaico). L'aver distrutto, ad ecce-
« zione della cesura e della finale, la legge dell' alternarsi delle
« sillabe toniche ed atone osservata nella versificazione latina ritmica
« è uno dei caratteri della versificazione romana. Ma questo alter-
« narsi è in fondo conservato *idealmente* in quanto il verso ha dei
« posti *forti* e dei posti *deboli*, e la musica popolare, il cui ritmo
« per i tempi antichi dev'essere sempre considerato come insepa-
« rabile da quello del verso, l'ha conservato qui evidentemente. Ne
« nasce che si può cantare *Caesar Gallias subegit* e altri versi di
« simil fatta sull'aria di: *J' ai un long voyage à faire* o *Nous*
« *êtions trois jeunes filles*, e che i tempi forti della musica coin-
« cideranno con gli accenti dei versi latini. — Ciò va ottimamente
« (continua il Fraccaroli), solo per l'italiano bisogna aggiungere
« che come esso si fu staccato dalle altre lingue sorelle e cessò la
« loro diretta influenza, rivissero pur senza la musica tutte le arsi
« principali, che erano nei primordi rimaste offuscate, ed il verso
« ritmico col solo valore melodico della nuda parola fu sufficien-
« temente ricostituito; il che non può dirsi affatto, o non può dirsi
« almeno nella stessa misura, per il verso francese ».

Si vede adunque chiaramente come il verso italiano abbia un fondamento differente da quello greco e latino; quest'ultimo regolato sulla quantità delle sillabe, l'italiano dal posto degli accenti; il greco e latino procedente con una determinata quantità di piedi, non importa il numero delle sillabe, il nostro invece con una regolare misura di sillabe. È pur vero però che gli accenti italiani cadono generalmente (come l' *ictus* sull' *arsi*) sovra sillabe che, almeno per l'accento grammaticale si possono considerare come lunghe; dunque non può sembrare lontana la possibilità di dimostrare l'affinità tra la poesia classica e l'italiana, ciò che vedremo più avanti.

Ci conviene adunque parlare di ciò che regge il verso italiano, cioè degli accenti; ma prima mi sia concesso breve ragionamento sulla quantità e sui dittonghi nelle sillabe della lingua nostra.

Nessuno potrà negare che anche nella lingua italiana si riscontri la quantità delle sillabe, giacchè queste non vengono pronunciate in egual tempo, ma più o meno lungamente a seconda delle consonanti e delle vocali che le compongono.

Come dissi subito dopo il breve riassunto di prosodia latina, lo ripeto anche qui, io non voglio contrapporre alla latina, un riepilogo di prosodia italiana; e se nella prima parte di questo lavoro, introdussi le *Regolette della Nuova Poesia Toscana* del Tolomei, le ragioni furono due: La prima perchè lavoro rarissimo e meritevole di essere maggiormente conosciuto, non forse per la sua importanza, ma quale documento storico della letteratura italiana, anzi della storia poetica d'Italia. La seconda perchè in gran parte può corrispondere ad un trattato di prosodia italiana.

Non dico di seguire quelle *Regolette*, nè di lambiccarsi il capo sulla quantità delle parole italiane, giacchè per la nostra versificazione, sia quella del Dante, del Petrarca, del Carducci o quell'altra a metro classico che anderò io esponendo nel corso del mio lavoro, non ne abbiamo punto bisogno; credo però, che per qualunque versificazione sia utile il consoltarla ed avere un criterio della quantità sillabica.

Infatti, volendo comporre un endecasillabo con gli accenti sulla 4ª, 6ª, 8ª e 10ª sillaba, se io scrivessi questo verso:

Io de la vita me ne rido assai,

tutti potranno constatare che avrò fatto un verso esatto con gli accenti sulla 4ª, 8ª e 10ª; ma nessuno potrà passarmi per eccellente l'accento sulla 6ª sopra il *me*; mentre se scriverò:

Io de la vita in cor men rido assai,

ogni mediocre versaiolo riconoscerà, oltre che sulla 4ª, 8ª e 10ª, anche l'accento sulla 6ª nel mio ultimo verso, e proprio, quest'ultimo accento sulla sillaba *cor*.

Dunque è evidente che tra *me* e *cor* passa una differenza di quantità, giacchè il *me* non risulta con verun accento, mentre il *cor* risulta con un accento spiccatissimo.

Ora, rammentandosi della metrica latina che pone l'*ictus* sull'*arsi* e fa cadere l'*arsi* sulle *sillabe lunghe*, noi italiani che facciamo coincidere l'*accento tonico* della sillaba (nostra *arsi*), con l'*ictus* o *accento ritmico*, potremo stabilire per *lunghe* tutte quelle sillabe su cui cade un accento tonico, e per *brevi*, quelle prive di

tali accenti: in una parola, le *sillabe pronunciate con elevamento di voce saranno lunghe, quelle con abbassamento di voce saranno brevi;* perciò tra *me* e *cor* passa la differenza, che *me* è senza accento, perciò *breve*, e che *cor* è con accento, perciò *lunga.*

Chi adunque mi potrà negare la quantità nelle sillabe italiane? e quale sarà quel poeta che volendo far buoni versi nón terrà calcolo di questa quantità?

Date a tale fatto il nome di *quantità* o di *accentuazione*, per me è tutt'uno, giacchè la conclusione, direbbe Giusti, è la medesima.

Restringendo quindi in lingua italiana la quantità in sillabe brevi e lunghe, come appunto fece il Westphal per la lingua greca, *noi potremo ritenere per lunghe tutte quelle sillabe su cui posa un accento tonico. e per brevi tutte quelle che mancano di tale accento:* così che volendo comporre un endecasillabo con un accento sulla 6ª noi sfuggiremo dal collocare in tal posto un *mi*, un *di*, un *ti*, un *a*, un *e* ed altre simili voci prive dell' accento tonico, ma cercheremo, anzi, dovremo collocarvi un *cor* un port*erò* un *bel*, un va*len*te od altre, su cui posi il predetto accento.

E la differenza tra sillaba e sillaba è evidentissima anche per coloro che non hanno il cosidetto *orecchio ritmico.*

Infatti prendendo per unità di misura $a = 1$, nella parola *a-mi-ci* noi avremo $1 + 1 + 1 = 3$ tempi; ma nella parola *an-da-re*, noi avremo in *an* un tempo maggiore di 1, e ciò per la *n*, la quale, meno assai di 1, potremo segnare con x ed avremo $an = 1 + x$ Nella parola *can-ta-re* avremo in *can* la *c* e la *n* uguali a 2 x, cioè $can = 1 + 2x$; nella parola *trot-ta-re*, avremo $trot = 1 + 3x$. e nella parola *strap-pa-re*, avremo $strap = 1 + 4x$; ciò che porterà in *an*, *can*, *trot*, *strap* un breve ritardo nell'andamento ritmico. Difatti riuscirà più svelto e maggiormente gradito il verso:

L'amo, sì l'amo, o core

oppure quest'altro pieno di consonanti:

Strappa, dischianta, svelli?

Ognuno starà pel primo, il quale va leggero, leggero, mentre il secondo ci si sforza a pronunciarlo e le labbra, inciampandosi, impiegano un tempo maggiore, che possiamo rappresentare con almeno 10 x, i quali supponendo minimamente uguali ad 1, ci portano un tempo maggiore di almeno una *unità ritmica.*

La quantità adunque è evidente anche nella versificazione italiana, e noi restiamo intesi fin da questo momento con l' unica

gran divisione alla greca, delle sillabe, in lunghe ed in brevi, secondo che hanno o non hanno su di esse l'accento tonico, sul quale noi dobbiamo posare l'accento ritmico del verso.

Riguardo poi ai dittonghi, io credo che cadano sotto la stessa legge anzidetta, giacchè è evidente, per quanto sia possibile la *sinalefe*, che metterò maggior tempo a pronunciare la sillaba *giuo* di *giuoco* che non *gi* di *giro*.

Dunque, anche sui dittonghi bisogna sapersi regolare, essere cioè parchi di simili parole e usarle con arte, e questa, non s'insegna, ma ce la intuisce madre natura e lo studio. Siccome poi, come osserva stupendamente l'egregio Fraccaroli [1] la poesia latina, informatasi sulla greca, diede norme alla poesia italiana, così noi, da buoni figli, dobbiamo seguire le pedate della madre e attenerci all'origine delle parole latine, dalle quali le nostre derivano, per dividere in due sillabe un dittongo, sia questo in fine o in mezzo di parola. Vero è che molti poeti di non dubbia fama, ed il Carducci medesimo, si sono permessi di contare per due, certe sillabe che erano sempre passate per una, come ad esempio: *Italia* di 4 sillabe, *grazia* di 3, *gloria* di 3, *gioia* di 3, *religione* di 5, *fazione* di 4, *ragione* di 4, *aere* di 3. *aureo* di 4, e vai dicendo; però bisogna non ismodare in questi abusi per non essere poi tenuti per troppo licenziosi.

E così dicasi delle *elisioni* e degli *iati*, che in oggi vengono trattati proprio con un criterio di liberalismo incredibile; occorre parsimonia nelle une e negli altri per non istancare l'orecchio e per non lasciare certi dubbii sulla giustezza di certi versi; i quali dubbii, per quanto ammissibilmente maligni, non portano però nè fama nè allori.

E quanto ho detto sulla quantità e sui dittonghi, nonostante che Zambaldi nel suo *Ritmo dei versi italiani* dica, e bene, che la quantità è indifferente pel ritmo, trattando egli la sillaba con note musicali, io però, col Fraccaroli e con altri, mi permetto di sostenere che, considerando, come in oggi è di fatto, la poesia staccata dalla musica, la quale ha anche la virtù di rendere *diritti* dei versi *zoppicanti* (vedi i nostri libretti melodrammatici), debbo concludere essere le leggi fondamentali di quantità da me esposte, indispensabili al ritmo della poesia, e ciò senza voler rendere me-

---

1) *Op. cit.*, pag. 18.

nomamente subordinata alla quantità la nostra lingua, ma la quantità subordinata agli accenti tonici delle sillabe, i quali accenti, lo permetta l'illustre Zambaldi, non sono stati messi a casaccio, ma, credo con qualche riguardo alla quantità sillabica, il valore della quale, se da noi perduto teoricamente, pure esiste tuttodì nella pratica.

CAPO II.

Degli Accenti.

Per prima cosa si deve stabilire che gli accenti italiani come gli accenti greci, dai quali derivano, sono tre: acuto (´), grave (`) e circonflesso (^). Noi, a differenza dei francesi, non segniamo gli accenti, però è innegabile che ne facciamo sentire il valore pronunciando le sillabe con maggiore o minore intensità di voce.

L'accento acuto (´) posa (intendiamoci, nella pronuncia, non graficamente) in generale, nelle parole piane, sulla penultima sillaba, per quanto esse parole siano di due, tre, quattro, cinque o di più sillabe; nelle parole sdrucciole, sulla antipenultima sillaba, nelle parole tronche, sull'ultima sillaba, e nei monosillabi accentuati, sull'unica loro sillaba. Mancano di accento acuto, il quale segna la principal posa della voce, o meglio l'elevazione maggiore della voce medesima, tutti quei monosillabi (articoli, proposizioni, congiunzioni, monosillabe) che si dicono *enclitici* o *proclitici*, senza accento tonico, e che perciò vengono chiamati anche *sillabe atone*, delle quali vedremo più avanti.

Infatti, nelle parole *precipitevolissimevolménte*, *indispensabilménte*, *ragionevolménte*, *distrazióne*, *pagaménto*, *studiàre*, *parlàre*, *péna*, la maggior pressione di voce cade sulla penultima sillaba, e questa ha l'accento acuto. Nelle parole *precipitevolíssimo*, *inne-*

gábile, *ragionévole*, *flébile*, l'accento acuto si riscontra sulla antipenultima sillaba; nelle parole *riconquistár*, *propagár*. *calór*. sull'ultima. e nei monosillabi di provenienza *cór* (da *córe*), *muór* (da *muore*), *ór* (da *óro*), *ór* (da *óra*), e nei monosillabi di origine *sí*, *dí*, *ré*, *é*, sull'unica loro sillaba. A questo riguardo diremo che i monosillabi di provenienza hanno l'accento acuto sull'ultima sillaba conservando quello della penultima (*prima*) delle parole bisillabe piane dalle quali derivano, come *bén* da *béne*. *fé* da *féde* *cor* da *core*. Inquanto poi ai monosillabi d'origine hanno sempre l'accento acuto quando non appartengono alla categoria degli *enclitici* e degli *atoni*, de' quali parleremo più avanti.

L'accento grave (\) è un corollario dell'accento acuto in quelle parole di più di due sillabe, e si fa sentire con un tono di voce molto minore di quello dell'acuto; però è da notarsi che l'accento grave può essere più o meno intenso a secenda della parola o dell'accentuazione che alla medesima si vuol dare. Per esempio, nella parola *pàragóne* l'accento acuto cade su *gó*, il grave su *pà*, e nella parola *strèpitèvolménte* abbiamo l'accento acuto su *mén*, e due accenti gravi, uno su *strè* e l'altro su *tè*; ma tutti sentono che il primo è più intenso del secondo, ciò per la lunghezza della parola. È però da osservarsi che di questi due accenti gravi si può rendere più intenso l'uno o l'altro, secondo il bisogno del verso; per esempio nell'endecasillabo:

e strepitevolménte s'óde ognóra

nel quale abbiamo bisogno oltre che al 6° di *men* acuto. di altri tre accenti forti, ne troveremo uno in *s'o* di *s'ode*, che sarà l'8°, l'altro in *gno* di *ognora*, e il terzo in *tè* di *strepitevolmente*, il quale *tè* potrà quasi passare per un *accento acuto secondario*, o meglio per un *accento grave primario*, non tenendosi calcolo alcuno di *strè* per la sola ragione che non è richiesto dal ritmo del verso, di conseguenza quello di *strè* sarà un *accento grave secondario*, il quale però potrebbe essere calcolato come *primario* se il verso fosse così:

e s'ode ognóra strèpitèvolménte

nel qual caso *s'ò* di *s'ode* avrebbe la sorte dello *strè* del primo verso.

Da ciò, senza perdere tempo, ammesso in italiano che *l'arsi* tenga il posto della sillaba con *accento tonico* (sillaba lunga), *l'arsi principale coinciderà con l'accento acuto o con l'accento*

grave primario, e l'arsi secondaria con l'accento grave secondario, sul quale però potrà cadere l'arsi primaria e diventare esso grave, accento primario, esigendolo il ritmo del verso.

Siccome poi, come in latino per le *lunghe* e le *brevi* (nelle parole, non nella metrica) così in italiano per le *sillabe toniche* (con accento) e *atone* (senza accento), il succedersi vicendevole di esse forma le parole, così si deriva l'altra legge fondamentale *che davanti ad una sillaba con accento acuto e grave, si deve trovare o nessun' altra sillaba, se la sillaba accentuata incomincia la parola, o altrimenti una sillaba atona della stessa parola.*

Così *còr* non avrà altra sillaba davanti a sè, e *mò* di *amòre* avrà la sillaba atona *a*.

E per corollario: *nelle parole piane o sdrucciole, la sillaba o le sillabe finali dopo l'accento acuto, saranno atone.*

Così *de* di *féde* e *bile* di *flébile* saranno *sillabe atone*.

Nelle parole derivate, dove si riscontrono gli accenti grave ed acuto, si può stabilire la regola *che l'accento grave occupa il posto dell'accento acuto della parola radicale*, purchè non preceda immediatamente la sillaba ora avente l'accento acuto, e ciò per l'altra regola dianzi citata che ogni sillaba accentuata deve essere preceduta (e seguìta) da una sillaba atona, salvo che non incominci con sillaba accentuata e non termini con sillaba tronca. Infatti *piàngerémo* deriva da *piángere* vediamo che *piàn* del derivato ha l'accento grave, il cui posto è occupato dall'accento acuto in *piàn* del radicale *piángere*. Però *càntatóre* ha l'accento acuto su *tó* e l'accento grave su *càn*, mentre il radicale *cantáre* ha l'accento acuto su *tá*; e se *cantatore* non ha l'accento grave in *ta* si è perchè subito dopo gli viene l'accento acuto su *tó*, il quale vuole davanti a sè una sillaba atona che è *ta* e l'accento grave si ritira in *càn*, e da ciò, vedendo prima la giustezza della regola sovraccennata, si può anche ritenere per legge che in questi casi, cioè *che nelle parole derivate, quando l'accento acuto cade immediatamente dopo la sillaba che nelle parole radicali ha l'accento acuto e che nelle derivate dovrebbe avere l'accento grave, questo si ritira sulla sillabe di retro*, come su *càn* in luogo di *ta* nella parola *cantatore* derivata da *cantáre* che ha l'acuto su *tá*.

Se poi s'incontrano parole che hanno almeno due sillabe davanti a quella che nel radicale aveva l'accento acuto, l'accento grave dovrà segnarsi sulla sillaba più lontana, e ciò anche secondo lo

Zambaldi [1], ma non sarà impedito di segnarlo anche sulla più vicina, a seconda del bisogno dell'accentuazione del verso.

Infatti su *intimorír* (da *intimoríre*) potrò segnare l'accento grave su *ìn* (sillaba più lontana) e leggere *ìntimorír*, ma se il verso mi dovesse tornare con un accento grave sopra *tì*, potrò benissimo pronunciare *intìmorír*.

Così pure *immaginévole*, potrò pronunciarlo *ìmmaginévole* ed anche *immàginévole*.

Da ciò si deduce la regola *che a seconda del bisogno si potrà ritirare l'accento sulla prima o seconda sillaba (terzultima o antipenultima avanti alla sillaba radicale accentata).*

Se poi avanti alla sillaba accentata della parola radicale non vi è altra sillaba (nei bisillabi piani), nelle parole derivate non può aver luogo il ritiramento, il quale non è più nella nostra lingua commensurabile, e perciò sembra che si perda, se pure, forse con ragione maggiore, non lascia un avanzo della quantità con un accentuamento speciale sillabico (di lunghe e brevi), che il nostro orecchio non distingue o intravede malamente. Infatti dal radicale *pàrlo* abbiamo *parlare*, e *par* non ha alcun accento grave, pure *par* ha una quantità ritmica diversa da *a*, ciò che si scorge da *párlo* e da *parláre*, in cui il primo *pár* è accentato ed il secondo no, ma è sempre lo stesso *par*, maggiore in quantità (anche di unità letterali sillabiche) di *a*, giacchè *par* = 3, ed *a* = 1. In *par* di *parláre* sentiamo adunque un vestigio di quantità lunga, mentre per esempio in *a* di *amáre* (da *ámo*) non si sente proprio niente.

Ma giova però concludere col dire *che la sillaba che precede l'accento acuto* (vedi anche più addietro) *deve essere sempre atona o per tale calcolata*; e questa legge può servire anche per l'accento grave; alla quale si può aggiungere (anzi ricordare) *che anche atona dev'essere la sillaba che segue un accento acuto o grave*. Perciò, al riguardo dell'accento grave, potremo pronunciare *cèlereménte*, giacchè, più lontano è l'accento grave da quello acuto, tanto più risulta sensibile; ma sarà anche proprio (e qui secondo l'ultima regola) pronunciare *celèreménte*, in cui *ce* sarà sillaba *atona*; — se due poi saranno le sillabe prima dell'accento grave, entrambe potrannosi calcolare atone come in *sardonìcamente*,

---

1) *Il ritmo dei versi italiani*. pag. 62.

dove però si potrà ritirare l'accento su *dò* e fare *sardònicaménte* ed anche *sardònìcaménte* con due accenti gravi successivi, ma in tal caso dopo *sardò* avverrebbe, quasi fossevi cesura, la divisione della parola; perciò da evitarsi. Di più nelle parole lunghissime si calcola l'accento grave di due in due sillabe, come *sardònicaménte, amìchevolìssimèvolménte, precìpitèvolìssimèvolménte*, oppure *sàrdonìcaménte*, *àmichèvolìssimèvolménte*, *prècipitèvolìssimèvolménte.*

E a corollario, le parole composte, in ispecial modo gli avverbi in *mente*, possono conservare l'acuto anche nella prima parte, basta separarne la pronuncia; per esempio potrò dire senza separazione, *natùralménte* o *nàturalménte*, ma con separazione di pronunzia, solo *nàturál-ménte.*

Ma per concludere, sta nella perizia del poeta l'applicare l'accentuazione, e nel buon senso e nella coltura del lettore, il leggerla come va.

Ed ora dicasi brevemente di quelle sillabe prive di accento acuto o grave, le quali si chiamano *sillabe atone.*

Dalle regole precedenti si può stabilire, visto come gli accenti acuto e grave (non però nelle parole bisillabe piane) devono essere preceduti e seguiti (eccetto nelle tronche) da una sillaba senza accento, che, tranne i bisdruccioli, nessuna parola ha di seguito, in natura, più di due sillabe atone.

Anche in italiano come in greco, e quasi con le stesse regole, abbiamo le *enclitiche* e le *proclitiche* (articoli, preposizioni, congiunzioni, particelle pronominali ed avverbiali, sempre monosillabe); le *enclitiche* italiane si appoggiano alla parola precedente, senza turbarne l'accentuazione, come *éraci* per *ci éra*; le *proclitiche* si appoggiano sulla parola seguente, e le *enclitiche* (*éraci*) diventano *proclitiche* (*ci éra*) quando precedono la parola da cui dipendono. Tanto le *enclitiche* quanto le *proclitiche* sono sillabe *atone.*

Però, tanto le une come le altre, possono aggrupparsi due per due, (anche scrivendosi staccate per distinguerle da altre parole d'egual suono), e allora le doppie *enclitiche: me lo, te lo, se lo, ce lo, ve lo*, ecc. hanno sopra la prima di esse, *me, te, se, ce, ve*, un debole accento che può qualificarsi per grave; e così pure dicasi delle altre *enclitiche: glielo, gliela, glieli, gliele*, ecc. (che si scrivono unite perchè non possono confondersi con altre parole di suono eguale, ma che però possono scriversi anche staccate).

Lo stesso avviene delle *proclitiche* doppie, le quali possono aggrupparsi due a due, raddoppiando la consonante iniziale della seconda di esse, e cioè da *de la*, *della;* da *da la*, *dalla;* da *ne la*, *nella:* da *ne lo*, *nello;* ecc.

Mi permetterei però di fare una distinzione tra l'accento di *me lo* e di *dello;* e per servirsi sempre del' accento grave, direi che sopra *me* di *melo* non potrebbe mai cadere un'*arsi principale*, cioè, per intenderci meglio, almeno per ora, non potrebbe mai ritenere, per esempio, uno dei tre accenti (sulla 4ª, 6ª, 8ª) di un endecasillabo italiano; mentre *del* di *dello* lo potrebbe benissimo. Infatti, nel verso:

> Se non l'ho dètto, *te lo* dìco adesso:
> (GIUSTI, *Amor Pacifico*, 221),

gli accenti sono sulla 4ª e 8ª, non di certo su *te* di *te lo;* mentre che nel verso:

> Chiama al deserto *dèlla* sua scarsella
> (GIUSTI, *A S. Giovanni*, 31).

il *del* di *della* ha l'accento principale che posa sulla 6ª sillaba.

In quanto poi a *nel*, *del*, *dal*, *sul*, ecc., troncamenti di *nello*, *dello*, *dallo*, *sullo*, è inutile il ripeterlo, seguono la regola delle parole tronche; come pure *me*, *te*, *se*, acccentuate, e pronomi, hanno l'accento acuto.

E riepilogando le suesposte teorie sugli accenti, si può tenere per regola.

a) *Che dove cadono le arsi principali del verso*, cioè *occorrono sillabe con accento metrico* (come ad esempio nell'endecasillabo, sulla 4ª, 6ª, 8ª e 10ª, o sulla 4ª, 8ª e 10ª, o sulla 6ª e 10ª, ecc., come vedremo a suo tempo), deve cadere un accento acuto o un grave dei più forti;

b) *Che dove cadono le arsi secondarie* (di ciò vedremo più avanti) *deve cadere un accento acuto o un grave qualunque, permessa la spostazione dell'accento* (e dell'arsi per conseguenza, ciò che vedremo), *in quelle parole dove il grave paresse mobile:*

c) *Che dove cadono le tesi*, cioè *sillabe senza accento metrico*, *non deve cadere alcun accento*, *tollerandosi un grave*, *se però l'arsi abbia l'accento acuto.*

E si avrebbe terminato sugli accenti, se la questione delle arsi principali e secondarie, questione per anco non definita, non costringesse a dire qualche cosa a tale proposito.

Non si sa se gli antichi (e parliamo della metrica latina) ritenessero nei piedi composti, misurantisi per dipodie, rappresentante l'arsi principale il primo od il secondo; il Christ, lo Zambaldi, lo Stampini ed altri molti, ritengono fosse l'arsi rappresentata dal primo piede, e così in una dipodia trocaica si avesse (_̸̸ ∪ _̸ ∪̄) l'arsi principale nel primo piede e la secondaria nel secondo.

Havvi poi lo Stampini [1] che con gran senno tralascia addirittura, nei versi che si scandono per dipodie, l'arsi secondaria, e segnando l'arsi primaria soltanto, ha (_̸ ∪ _ ∪̄).

E riedendo alla metrica italiana, noi ci siamo serviti della distinzione tra accento acuto e accento grave, volendo così corrispondere alla distinzione tra arsi principale e arsi secondaria, essendo questa non lieve cosa nell'interesse della giusta interpretazione dei versi classici comparati ai versi italiani.

Dal momento però che anche nella decifrazione della metrica classica, l'arsi secondaria si tralascia, tralasciar potrebbesi praticamente la teoria dell'accento grave.

Ciò però non è cosa di tanto facile attuazione, giacchè a mo' d'esempio, nei ritmi dattilici l'arsi secondaria (e perciò la teoria dell'accento grave) non ha di che vedere, scandendosi per monopodie, ed essendo principali tutte le arsi; ma nel ritmo trocaico e giambico essendo la misurazione per dipodie, l'arsi primaria resta sempre nel primo piede, e l'arsi secondaria si può perdere, o meglio non calcolare, sebbene alle volte si possa spostare. Adunque, la teoria dell'accento grave potrebbe restare esclusa nel ritmo dattilico, anzi lo deve; ma calcolarla bisogna nel ritmo giambico e trocaico, se, come vedremo, questi non si misurano per dipodie, bensì, come fa lo Stampini [2], per semplici piedi.

---

1) *Commento Metrico a XIX Liriche d'Orazio.* Torino, Loescher, 1885. ed. 2, p. 13.

2) *Le Odi Barbare di G. Carducci e la Metrica Latina.* Torino, Loescher, 1881, ed. 2. pag. 60.

CAPO III.

Del Piede e delle Regole essenziali del Verso

Concretate le norme dell' accentuazione italiana, prima di oltre procedere, possiamo stabilire una affinità tra la metrica latina ad arsi e tesi, a lunghe e brevi, e tra la metrica italiana ad accento, a sillabe toniche ed atone.

Infatti, l' ufficio dell' *ictus*, o percussione principale, sull' arsi, viene fatto in italiano dall'accento acuto o dal grave intenso; la tesi latina è rappresentata dalla sillaba atona; perciò, *facendo coincidere l'arsi italiana con l'accento, e la tesi con la sillaba atona*, noi avremo stabilito un parallelo di raffronto tra la base fondamentale della metrica latina e la metrica italiana.

Il verso latino però si compone di piedi; il verso italiano invece, non è altro che una riunione di sillabe, il numero delle quali variando, varia il metro stesso del verso.

Sta bene, ma, a mo' d'esempio, io potrò dire egualmente di un verso latino, le cui arsi non si sciogliono e le tesi non si contraggono. Supponiamo un *trimetro giambico puro*, il cui schema è:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ | –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏓

Osservando come ogni arsi, e così ogni tesi, deva coincidere con una sillaba, potrò dire che tale verso è composto di 12 sillabe; e siccome l'*ictus* sta sulle arsi primarie, noi, sostituendo l'accento all'ictus potremo dire che il *trimetro giambico puro* ha gli accenti principali sulla 2ª, 6ª e 10ª sillaba, e gli accenti secondarii (arsi secondarie) sulla 4ª, 8ª e 12ª sillaba. E notando come in latino l'arsi corrispondente alla 12ª sillaba, l'ultima, può essere sillaba ancipite, potremo tralasciare l'accento 12°.

Ora noi, in italiano, volendo comporre un verso dodecasillabo con accenti suila 2ª, 6ª e 10ª, o, se si vuol tener calcolo anche dei secondarii [1] sulla 2ª, 4ª, 6ª 8ª e 10ª, noi avremo la seguente armonia (anche con la cesura latina dopo la 5ª):

Io chiedo i baci | tuoi, se l'ombra avvolgemi
(Carducci, *Ruit Hora*, 25).

che, con la versicologia italiana alla mano, corrisponderà ad un *endecasillabo sdrucciolo*, e con la metrica latina, ad un *trimetro giambico puro*.

Il *trimetro giambico puro* è composto di tre *dipodie giambiche*, ovvero di sei piedi *giambi*, e il piede giambico è null'altro che una tesi seguìta da un'arsi (⏑ _́); dunque anche in italiano potremo dire che l'*endecasillabo sdrucciolo* è composto di sei piedi *giambi*, l'arsi dell'ultimo dei quali sarà sillaba ancipite: infatti dividiamo il verso anzi citato in piedi giambi, cioè di due in due sillabe, l'ultima delle quali sia accentata, ed avremo:

Io chié | do i bá | ci, túoi | se l'óm bra avvól | gemi

con l'ultima sillaba dell'ultimo sesto piede ancipite, cioè atona.

Chi adunque potrà negare che anche nella versificazione italiana non si possano riscontrare i piedi alla latina?

L'egregio prof. Fraccaroli ha scritto tutto un volume [2] per ciò dimostrare; io, senza punto voler copiare, dirò tutte le verità da lui espresse e ne aggiungerò di altre molte.

Io credo che tutti i piedi latini (sempre con la regola degli accenti italiani, facendo coincidere l'arsi con l'accento, la tesi con la sillaba atona) siano possibili in italiano.

Il Fraccaroli non ammette il *peone* (_́ ⏑ ⏑ ⏑), l'*ionico a minore* (⏑ ⏑ _́ _), l' *ionico a maiore* (_́ _ ⏑ ⏑) e il *coriambo* (_́ ⏑ ⏑ _́), perchè, dice, *non si danno nella stessa parola due accenti di seguito, mentre in greco di seguito si danno benissimo due sillabe lunghe*. Ciò è vero, ma non è pur meno vero che in latino ed in greco i piedi sono, non composti di una sola parola, ma di unioni di parole e di parti di esse, e a dimostrar ciò si scandi per piedi il verso esametro:

panditur interea domus omnipotentis Olympi
(*Verg. Aen.*, x, 1).

---

1) Stampini, *Le Odi Barbare di G. Carducci*, ecc. Torino, Loescher, pag. 61.
2) *Op. cit.*

il quale deve dividersi:

Pánditur | intere | á domus | ómnipo | téntis O | lýmpi.

e con ciò vediamo che, meno il primo, tutti gli altri cinque piedi (4 dattili e l'ultimo spondeo) non sono composti di parole intiere, ma di paròle e parti di esse, e di sole parti.

Ciò che succede in latino deve succedere anche in italiano. Se l'egregio Fraccaroli poi avesse detto che i piedi *peoni*, *ionici* e *coriambi*, come già vedemmo, sono piedi composti, e torna meglio considerarne le loro parti come piedi semplici, avrebbe affermato una grande verità. Dal canto mio non credo vano tentativo, anzi, correggendomi, non credo un tentativo, ma cosa positiva, il dimostrare possibile in italiano (con le regole degli accenti, lo ripeto) la ricostruzione dei piedi latini, e di tutti.

Infatti, si esamini il seguente prospetto:

DISILLABI

◡ ◡	Piricchio	(1ª e 2ª sillabe atone)	*me lo*
⸍_ ◡	Trocheo	(1ª accent., 2ª atona)	*libro*
◡ ⸍_	Giambo	(1ª atona, 2ª accent.)	*farò*
_ _	Spondeo	(1ª e 2ª accentate)	*è cor*
	però lo *Spondeo* può equivalere al *Trocheo* ⸍_ ◡		*libro*

TRISILLABI

◡ ◡ ◡	Tribraco	(1ª, 2ª, 3ª atone)	*e me lo*
⸍_ ◡ ◡	Dattilo	(1ª accent., 2ª, 3ª atone)	*vigile*
◡ ◡ ⸍_	Anapesto	(1ª, 2ª atone, 3ª acc.)	*amerò, e farò*
◡ ⸍_ ◡	Amfibraco	(1ª e 3ª atone, 2ª acc.)	*amore*
◡ ⸍_ _	*Bacchio	(1ª at., 2ª acc., 3ª l. acc.)	*e tu va*
	oppure, ridotto ad *Amfibraco* ◡ ⸍_ ◡		*amore*
⸍_ _ ◡	*Palimbacchio	(1ª e 2ª acc., 3ª atona)	*è l'ora*
⸍_ ◡ _	*Amfimacro	(1ª e 3ª acc., 2ª atona)	*son ognor*
	oppure ridotto a *Dattilo* ⸍_ ◡ ◡		*vigile*
⸍_ _ _	*Molosso	(1ª 2ª 3ª accentate)	*cor non è*
	oppure ridotto a *Dattilo* ⸍_ ◡ ◡		*vigile*

TETRASILLABI

◡ ◡ ◡ ◡	˙Proceleusmatico	(1ª, 2ª, 3ª, 4ª atone)	di *fremiti di terror: miti di ter*
⏑́ ◡ ◡ ◡	˙Peone primo	(1ª acc., 2ª, 3ª, 4ª atone)	*mormorano*
◡ ⏑́ ◡ ◡	˙Peone secondo	(1ª, 3ª, 4ª at., 2ª acc.)	*e rigido*
◡ ◡ ⏑́ ◡	˙Peone terzo	(1ª, 2ª, 4ª atone, 3ª acc.)	*me lo sento*
◡ ◡ ◡ ⏑́	˙Peone quarto	(1ª, 2ª 3ª atone, 4ª acc.)	*me lo diran*
⏑́ _ ◡ ◡	˙Ionico a maiore	(1ª, 2ª acc., 3ª, 4ª atone)	*cor nóbile*
	oppure ridotto a *Peone primo* ⏑́ ◡ ◡ ◡		*mórmorano*
◡ ◡ ⏑́ _	˙ionico a minore	(1ª, 2ª atone, 3ª, 4ª acc.)	*amerò té*
	oppure ridotto a *Peone terzo* ◡ ◡ ⏑́ ◡		*me lo sénto*
◡ _ _ ◡	˙Antiposto	(1ª, 4ª atone, 2ª, 3ª acc.)	*parlar piano*
⏑́ ◡ ◡ _	˙Coriambo	(1ª, 4ª acc., 2ª 3ª atone)	*nóbile cór*
_ ◡ _ ◡	˙Ditrocheo	(1ª, 3ª acc., 2ª 4ª atone)	*párlo forte*
◡ _ ◡ _	˙Digiambo	(1ª, 3ª, atone 2ª, 4ª acc.)	*parlár d'amor*
_ _ _ _	˙Dispondeo	(1ª, 2ª, 3ª, 4ª accentate)	*só pér té far*
		oppure *due Trochei*	*giovinétto*
_ ◡ _ _	˙Epitrito	(1ª, 3ª, 4ª acc., 2ª atona)	*sénti quant'é*
	oppure ridotto al *Ditrocheo* _ ◡ _ ◡		*párlo forte*

E noto subito:

1° Che i piedi con (˙) sono o composti, o doppii, e perciò trasformabili in altri semplici; ma non troppo usitati in latino e non convenienti alla versificazione italiana; che l'*antiposto* è l'unione di *un giambo* e di *un trocheo;* e il *coriambo* di *un trocheo* e di *un giambo*, od è uguale a *un dimetro dattilico catalettico in syllabam*, od a *una dipodia giambica*. (Vedi pag. 140).

2° Che la versificazione italiana, non essendo quantitativa, mal potrebbesi assoggettare alla divisione *in piedi*, perciò non aver io trascritto lo specchio di sopra che per dimostrare come anche il verso italiano abbia, senza nemmeno immaginarlo, i piedi corrispondenti a quelli della metrica latina, e che si possono, volendo, senza tanta fatica, scorgere per davvero.

Da tutto ciò, possiamo ritrarre la legge: *che nella versificazione italiana i piedi latini originarii sono scomposti nelle sillabe lunghe e brevi, arsi e tesi, mediante le norme delle sillabe toniche e atone, degli accenti e delle sillabe senza accento; perciò si dovranno con-*

siderare gli accenti, ed essi soltanto, corrispondenti all'ictus posante sulle arsi.

Ed anche in italiano il verso può incominciare tanto con l'arsi come con la tesi, dando così origine alla divisione di *ritmi discendenti* e *ritmi ascendenti*: ai primi apparteugono i *ritmi dattilici, e trocaici;* ai secondi i *ritmi anapesti* e *giambici.* In oltre possiamo avere anche i *ritmi misti di dattili e di trochei.*

Se poi badiamo alla musica moderna che comincia sempre la battuta col tempo forte, potremo applicare alla metrica italiana (come fecero il Bentley e l'Hermann per quella greca) tale sistema, col quale tutti i ritmi riuscirebbero *ascendenti*, computandosi quale *anacrusi* (come la nomina lo stesso Hermann) la sillaba o le sillabe che precedono la prima arsi nei versi discendenti.

Vero è che la poesia italiana tende più al *ritmo ascendente* che *discendente*; ma è pur vero che esiste anche quest' ultimo, come vedremo più avanti; perciò ci atterremo, come fecimo per la metrica latina, alle due divisioni di *discendenti* e *ascendenti*, non trascurando le osservazioni della ritmica moderna.

Ammessi i *piedi* (i quali saranno *discendenti* se incomincianti per *arsi*, *ascendenti* se incomincianti per *tesi*) bisogna pur ammettere le *dipodie*, formanti il *metro*.

Per ciò dimostrare, però, bisogna tener calcolo anche, in certi casi, delle arsi secondarie latine, come fa lo *Stampini* [1]; giacchè in italiano l'arsi principale è rappresentata dalla seconda arsi; così a mo' d'esempio una *dipodia trocaica* in luogo di segnarsi, come in latino (secondo il Christ):

—'' ◡ —' ◡,

bisognerà in italiano segnarla:

—' ◡ —'' ◡;

giacchè, essendo in italiano l'accento più forte, l'acuto, sempre l'ultimo, non si badò all'arsi che lo precedeva, la quale alle volte scomparve o si spostò, di modo che la forma originaria della *dipodia trocaica*:

— ◡ —'' ◡

si ridusse:

◡ ◡ —' ◡;

e la *dipodia giambica* (equivalente nel metro classico al coriambo) da

◡ — ◡ —

1) *Op. cit.* pag. 60.

a

◡ ◡ ◡ —

ed anche

◡ ◡ ◡ —.

E tali licenze derivano dall'essersi perduto l'elemento musicale che accompagnava sempre la poesia; anzi è già troppo, come dice il Fraccaroli, che si siano conservate le arsi principali, mentre in francese si perdettero tutte, meno l'ultima.

Prima di esaminare minutamente i varii versi italiani, altre cose conviene accennare, ciò che faremo brevemente per non uscire dal nostro campo, col pericolo di dover copiare le idee e le ragioni altrui, idee e ragioni assennate, ma non del tutto applicabili al nostro studio.

L'*elisione* e la *dieresi*, come si è già detto, bisogna usarle con arte e con parsimonia, giacchè l'*elisione* (cioè il fondere in una sola sillaba la vocale finale e quella iniziale di due parole consecutive) troppo sovente, termina a stancare e a rendere il verso troppo pesante; come la *dieresi* (cioè la separazione in due sillabe di due o più vocali contigue nella stessa parola) troppo frequente, serve a rendere meno scorrevole il verso. Infatti le elisioni del verso:

Vostra Eccellenza che mi sta in cagnesco
(Giusti, *Sant'Ambrogio*, 1),

vanno benissimo: ma se io formassi per esempio un verso così:

Vostro è il merto e io vi ammiro e ognora io dico,

avrei fatto un verso giusto, ma orribile in quanto al suono, che di piacevole niente veramente esso avrebbe.

Così dicasi della dieresi. Nel verso:

Beatissimi voi

la dieresi va; ma se dicessi:

Pïo beäto bel gïorno sei,

avrei fabbricato un verso giusto, ma con le magagne dianzi accennate. Valga intanto per regola che l'*elisione non suole aver luogo tra due parole, di cui l'ultima vocale della prima, o la prima vocale della seconda parola hanno l'accento tonico*, come:

Nè oro, nè argento in voi riluce

o

Fede che è? Ond'io levai la fronte.

E per la *dieresi*, *che oltre ad attenersi all'origine delle parole della lingua latina, e seguirne le norme, devesi sfuggire la dieresi nei dittonghi raccolti, facendola o meno nei dittonghi distesi.* Così, con *dittonghi distesi:*

Ben dovrebb'esser la tua man più pia

e con *dittonghi raccolti:*

Vergine madre figlia del tuo figlio.

È pur vero però, come già si è detto, che poeti di non dubbia fama, come il Carducci, contarono per *dittongo disteso, anche il raccolto*, come nelle finali del verso: *Italïa*, *patrïa*, *figliïo*, ecc.; ma qui occorre dell'arte, la quale deve però sempre essere subordinata alla moderazione.

Sinarteti e *asinarteti* abbiamo già spiegato quali siano i versi parlando della metrica latina (pag. 40); ora aggiungasi che anche in italiano possono riscontrarsi tali casi, e soventissimamente; più però *arsinarteti* che *sinarteti*, giacchè in generale nei versi composti di due membri, come il doppio quinario, il doppio senario o settenario, è ammesso lo *iato* tra un membro e l'altro, cioè la vocale che termina il primo membro non si elide con la possibile vocale iniziale del secondo membro, tanto è vero che tra l'uno e l'altro membro usavasi una lineetta di separazione, che del resto è affatto inutile per il lettore istruito. Così:

O Primavera, o stagion bella,

saranno due quinarii accoppiati con *iato* tra *a* di primavera e *o* del secondo quinario, come se fosse scritto:

O Primavera, — o stagion bella,

oppure:

O Primavera,
o stagion bella.

Però, starà nella perizia del poeta l'evitare lo iato, tanto tra un membro e l'altro, quanto tra la finale di un verso e il principio del susseguente, o almeno seguire i consigli della metrica latina, i quali riassumere si potrebbero così, seguendo il Fraccaroli [1]:

a) che il verso con iniziale vocale sia preceduto da interpunzione, sia pur lievissima;

---

1) *D'una teoria razionale di Metrica Italiana.* Torino, Loescher, 1887, pag. 29.

b) che detto verso cominci con parola corta, di preferenza con monosillabo;

c) che non si rincorrano, tra questo e il verso precedente, un aggettivo ed un nome accoppiati insieme.

E lo stesso Fraccaroli nota che nei « *Sepolcri* del Foscolo, su « 295 versi ve ne sono 86 che cominciano per vocale. de' quali, « oltre 50 separati dal verso precedente per mezzo d'interpunzione, « o hanno (più pochi) l'arsi sopra parola iniziale, il cui effetto « è d'impacciar con la pausa la fusione delle due vocali a contatto « anche nel mezzo del verso. Che se osserviamo (continua il Frac- « caroli, sempre parlando dei *Sepolcri* del Foscolo), quali sono le « parole comincianti da vocali che stanno a capo dei versi, ancora « oltre a cinquanta sono articoli o congiunzioni monosillabiche, e « la sola congiunzione *e* comincia il verso oltre a trenta volte: di « questi versi la metà circa sono preceduti da interpunzione e la « metà no [1].

La *pausa* e la *cesura* si riscontrano pure nel verso italiano, e qui ripetiamo (rimandando nel contempo il lettore alla parte 2ª della metrica latina), che quando v'è pausa, v'è anche cesura, mentre si può dare cesura senza pausa.

Perchè vi sia pausa occorre l'incontro di due arsi, cioè di due accenti acuti; mentre invece per la cesura tale incontro non abbisogna.

Nel verso:

E beati color, | Dio li conservi
(Giusti, *Amor pacifico*, 3),

vi sarà pausa, e cesura, dopo *color*; nel verso:

Trattano per lo più | di Gramolate
(Giusti, *Amor Pacifico*, 54,

vi sarà cesura dopo *più*, ma non pausa.

Non badando alla pausa, che più che alla metrica s'addice alla ritmica, è necessario stabilire dove e come debba cadere la cesura.

Quando la cesura è tra due membri uguali cade in mezzo, se tra due membri distinti, cade tra l'uno e l'altro di essi, ed è facile il riconoscerla, per esempio, tra un senario doppio:

Dagli atri muscosi | dai fori cadenti
(Ma[illegible] [illegible]*delchi*, *atto* 3, *Coro*),

---

1) *Op. cit.*, pag. 29.

come tra l'accoppiamento di un quinario ed un settenario, a mo' d'esempio, in un verso così:

Già sorge l'alba || del giorno apportatrice.

In questi casi la *cesura è sempre dieresi* e concede lo iato. cioè che un membro termini per vocale e l'altro incominci per vocale senza dar luogo all'elisione.

Quando invece la cesura è mobile, come nell'endecasillabo, non è tanto facile a determinarsi, e nullameno dessa è indispensabile come vedremo a suo tempo; e allora può essere *cesura non dîeresi*, cioè ammettere l'elisione, come nel verso:

E lì deposto il || carico soave
(GIUSTI, *Amor Pacifico*, 102),

ovvero:

E lì deposto || il carico soave,

dove *il* si elide con *o* di *deposto.*

E non bisogna trascurare la cesura, ancorchè mobile, e che non si scorga, per non incorrere nel pericolo di fare dei versi sbagliati, come quello famosamente zoppo del Giusti:

Il grullo, l'ebete, il porco beato.

E quando la cesura non appare a prima vista, bisogna cercarla nello scomporre certe parole, come ad esempio nel verso:

Nemica naturalmente di pace

riportato dal Fraccaroli, dove bisogna leggere:

Nemica natural - mente di pace.

In generale, le regole della cesura italiana sono identiche a quelle usate in latino, come appunto vedremo parlando più particolarmente delle varie specie di versi italiani.

Il verso, classicamente considerato, non sarebbe che un sistema ritmico di piedi; considerato secondo la versificazione italiana è la riunione di un certo numero di sillabe posanti sopra uno schema di arsi e tesi combacianti con accenti, le arsi, con sillabe atone, le tesi.

Si distinguono versi di un solo membro e versi di due membri, come vedremo in seguito.

Nei versi, o nei membri, cioè nei versi di un solo membro, e nei versi di due membri, cioè, o doppii, o derivanti dall'accoppia-

mento di due versi (membri) disuguali, come sarebbero, o due quinarii accoppiati, o un quinario unito ad un settenario, ciò che vedremo, si deve considerare la fine di detto verso o membro.

La fine del verso dovrà sempre comporsi di parola intera, accettabile però il troncamento e la divisione nelle parole composte, come:

> Fece la donna di sua man le sopra-
> vesti;

ma da schivarsi quella dell'Ariosto:

> La cassa tua; e ben credo che t'à Domene-
> dio fatto a tempo tornar
>
> (*Cassandra*, IV. *sc*. 2.),

licenza da punto seguirsi.

Le proclitiche, quali articoli, preposizioni e congiunzioni monosillabiche, non devono mai stare in fine del verso; perciò i versi dell'Ariosto:

> Sfornite tutti li letti, e piegate le
> lenzuola con le coltri e riponete le
> camicie, ecc.
>
> (*Cassandra*, II, *sc*. 1.),

non suonano bene, e non ostante tanto autorevole esempio, non sono da seguirsi.

Le preposizioni articolate, invece (unite o staccate), sono accettabilissime nella fine del verso, ma non bisogna farne abuso. Cosi Dante:

> Questo é divino spirito, che ne la
> via d'andar su ne drizza senza prego
>
> (*Purg*. *XVII*. 35).

E Carducci:

> . . . . , tuona la valanga
> da' ghiacci immani rotolando per le
> selve croscianti:
>
> (*Piemonte*, 3 5).

E ciò si capisce, perchè, a mo' d'esempio, il *ne la* del Dante e il *per le* di Carducci, possono ridursi a *nelle* e *pelle*, ed anche, senza ciò, che specialmente per *pelle* non suona bene, si può riscontrare, negli altri versi precedenti e susseguenti, l'accento sulla penultima sillaba, ciò che si riscontra in *ne* e *per* delle finali anzi accennate; dunque il ritmo torna e la regola va da sè.

E non meno ammissibili in italiano sono le leggi della catalessi latina. Senza voler ripetere quanto si è detto per la metrica

latina a tale riguardo, aggiungasi che, essendo le parole italiane o tronche o piane o sdrucciole, noi potremo avere i tre schemi seguenti della finale del verso:

1° $\acute{_}$ piede catalettico in tutti i ritmi;
2° $\acute{_} \smile$ piede acatalettico nel ritmo trocaico; catalettico in due sillabe nel ritmo dattilico;
3° $\acute{_} \smile \smile$ piede acatalettico nel ritmo dattilico; ipercatalettico nel ritmo trocaico.

Il ritmo dattilico (tanto in greco come in italiano) ripugna a chiudersi acataletticamente, preferendo l'italiano i ritmi ascendenti. Infatti il verso di Manzoni:

O tementi dall'ira ventura,

riuscirebbe stentato, storpiandolo, come fece per darne l'esempio il Fraccaroli, nel modo seguente:

O tementi dall'ira implacabile.

Ma ciò succede volendo calcolare *l'anacrusi bisillaba* nel ritmo dattilico italiano, mentre il distacco riesce minore nei versi in cui si calcola l'*anacrusi monosillaba*, e quasi nullo per i veri ritmi dattilici, cioè senza *anacrusi*, incominciante la battuta con l'arsi iniziale. Ciò non vuol dire però, che i ritmi dattilici puri, senza anacrusi, cioè discendenti, non siano impossibili e non privi d'eleganza in italiano, come vedremo.

Nei ritmi trocaici l'unità dattilica ripugna, ma è egualmente possibile.

L'uscita in tronco è difficile, e riesce monotona se non ben condotta e con perizia addattata; ma nondimeno è comunissima, specialmente nella poesia popolare dell'alta Italia, nei cui dialetti dominano le desinenze ossitone. Il D'Ancona dice che i primi poeti ad usare i tronchi in fine di verso furono il Rolli, il Frugoni, il Metastasio, e cita, quale esempio dei più antichi, il Ditirambo 53 delle *Vendemmie di Parnaso* del Chiabrera, dove, verso la fine, havvi qualche tronco [1].

Adunque possiamo concludere che l'unita più popolarmente accettata nella poesia italiana è il piede $\acute{_} \smile$, acatalettico nel ritmo trocaico, catalettico in disyllabum nel ritmo dattilico, cioè la parola piana, aggiungendo però che non sono da sfuggirsi nè

1) Nigra, *La poesia Popolare Italiana* - Romania, V. pag. 422. Nota.

il tronco, nè lo sdrucciolo, badando nello stesso tempo di usarli con arte somma.

Per ultimo resta a considerarsi il principio del verso, su cui, dopo quanto si è detto al riguardo, parlando dello iato, e nella parte della metrica latina e in questo stesso capitolo, ben poco sarebbevi da aggiungere, giacchè potrebbesi riaccennare che i ritmi italiani, come i latini, sono o *discendenti* o *ascendenti*. Tutte le volte che saranno *discendenti*, il principio del verso sarà con sillaba accentata, cioè in *arsi*; e quando saranno *ascendenti*, con sillaba atona, cioè in *tesi;* avvisando però, che la poesia popolare italiana, e ci ripetiamo, preferisce il *ritmo ascendente* a quello *discendente.*

Ma la ritmica moderna ammette, o meglio ha inventato l'*anacrusi* (monosillaba o bisillaba), cioè la sillaba o le due sillabe che precedono la battuta del ritmo, escludendo così tale anacrusi dal ritmo stesso, la quale però non può essere maggiore (ma eguale o minore) delle tesi successive.

E questa specie di anacrusi, in principio del verso, sarebbe chiamata *regolare*; mentre invece l'anacrusi non regolare, in principio o in mezzo del verso, verrebbe chiamata *mobile*, come sarebbero detti *acefali* quei versi mancanti di una o due sillabe.

Ma, diciamolo subito, per non dilungarsi inutilmente, ciò non riguarda assolutamente il nostro studio, non volendo nè potendo prendere in esame le canzoni popolari italiane nelle quali soltanto si riscontrano quei versi sbagliati, o con anacrusi, cioè sovrabbondanti di una o due sillabe, o acefali, cioè mancanti di una o due sillabe.

Chi volesse saperne di più su tale proposito consulti la bellissima opera del Fraccaroli — *D'una teoria Razionale di Metrica Italiana*, specialmente da pagina 37 a pagina 55, nonchè le numerose raccolte di canti popolari degli egregi autori prof. A. Gianandrea, Dom. Giuseppe Bernoni, A. Ive, Dott. Giuseppe Ferrero, e di più le *Cantilene e Ballate* del Carducci, *la Poesia Popolare Italiana* di D'Ancona, *le Antiche rime volgari* di D'Ancona e Comparetti, ecc.

A titolo di saggio si riporta un esempio di versi con anacrusi mobili, le quali si segneranno in corsivo:

*Ca*tarinela *de* la salata
tol su i seci e va trar l'acqua:
la va soto 'na rodela,

*Ca*tarinela *deven*ta più bela;
    *deven*ta più bela *da* maridar,
vien da mi che so cantar;
    so cantar da ben venuto,
vien da mi che so' un bel puto;
    so' un bel puto de Verona,
*Qua*tro che bala e do che sona, ecc. 1)

Come si vede sono ottonari, composti di due membri pari; l'anacrusi è monosillaba nel 1° e 2° membro del 1° verso; nel 1° membro del 4° verso; nel 2° membro del 5°; e nel 1° membro del 10° verso; mentre è bisillaba nel 2° membro del 4° verso e nel 1° membro del 5°.

Ed ecco un esempio di versi acefali ne' quali segneremo con Λ la sillaba mancante:

Λ D'oro e d'arïento è le foje e li fusti
de li arbori ke porta Λ questi dulci fruiti,
Λ floriscando en l'ano doxo vexende tuti,
nè mai no perdo foja nè no deventa suç.
. . . .
Kalandrie e risignoli et altri begi oxegi
Λ corno e noito canta sovra quigi arboselli,
Λ façando li versi plu precïosi e begi
Λ ke no fa vïole, rose nè celamelli. 2)

Sono settenari accoppiati, e sono versi acefali il 1°; il 2° nel secondo settenario, e il 3°; e dell'altra parte, il 2°, il 3° e il 4°.

L'*anacrusi* adunque sarebbe un tempo fuori del ritmo, mentre la *base* è compresa nel ritmo. Terminiamo adunque questo capitolo coll'accennare a due fatti, degni di essere considerati, che si riscontrano in principio del verso italiano, sempre volendone paragonare la struttura a quella del verso latino: la *base* e l'*ipertesi.*

La *base*, tanto presso il greco come l'italiano non è altro che il primo piede del verso, e con tale nome fu questo piede iniziale battezzato da Hermann. 3) Succede che in greco, specialmente nei ritmi logaedici, il primo piede procede liberamente, quasi indipendentemente dagli altri piedi che seguono, e così riscontrasi anche in italiano; perciò, lo ripetiamo, tale primo piede libero, costituisce

---

1) Bernoni — *Canti pop. veneziani.* punt. VIII. n. 6.
2) Fra Giacomino da Verona — *Gerusalemme Celeste.*
3) *Epitome Doctrinae Metricae.* Ed. 4, pag. 33 - 34. Paragrafi 104 - 107. Lipsiae 1869.

la base, la quale, presso i poeti eolici, poteva avere queste forme:

—́ —, —́ ∪, ∪ —́, ∪ ∪,

in seguito soltanto queste:

—́ —, —́ ∪, ∪ —́, ∪ ∪ ∪.

Da ciò nasceva e nasce il polischematismo, cioè una apparente differenza di forma tra due versi ritmicamente eguali, o per mezzo degli spondei illegittimi, di cui non parleremo non essendo del caso, perchè riferentisi alla sola quantità, come nota anche il Fraccaroli, o per mezzo della *ipertesi.*

L'*ipertesi* non è altro che la trasposizione, o di un piede, come del dattilo fra il secondo e il terzo gliconeo:

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ —,

o della sillaba lunga con la breve (accentata con l'atona) in principio del verso, quando al trocheo corrisponde un giambo:

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — — ∪ ∪ — ∪,

o nel coriambo, colla sostituzione dell'amfibraco al dattilo, cioè quando il coriambo mutasi in digiambo:

— ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ —, ∪ — ∪ —
∪ — ∪ —, — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ —, ∪ — ∪ —
— ∪ ∪ —, ∪ — ∪ — | — ∪ ∪ —, ∪ — ∪ —
— ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — | ∪ — ∪ —, ∪ — ∪ —,

che poi equivale il primo caso.

E questa *ipertesi,* che riguarda la metrica classica, si riscontra in parte anche in italiano.

Notisi di subito che vi può essere *base* senza *ipertesi*, non mai *ipertesi* senza *base*; e che *base* è il primo piede del verso, e *ipertesi* la trasposizione applicatavi.

E in effetto dell'ipertesi, a mo' d'esempio, la dipodia giambica primitiva:

∪ — ∪ —

può mutarsi:

∪ ∪ ∪ —

ovvero:

— ∪ ∪ —:

e siccome la dipodia dattilica non è mutabile, perciò la dipodia dattilica catalettica (quinario):

— ⏑ ⏑ — ⏑

conserverà (italianamente parlando) l'accento sulla 1^a e 4^a, e non potrà mutarsi in:

⏑ — ⏑ — ⏑.

Quest'ultimo schema sarà giambico puro e mutabile in:

— ⏑ ⏑ — ⏑.

Dunque un sistema quinario giambico potrà avere qualche verso dattilico con lo schema:

—́ ⏑ ⏑ —́ ⏑;

mentre invece un sistema quinario dattilico (*adonio*) non potrà avere nemmeno un verso con la forma:

⏑ —́ ⏑ —́ ⏑.

E si badi che il piede dattilo, conservando sempre l'arsi al suo posto, non può essere suscettibile ad ipertesi; perciò il ritmo dattilico puro sarà sempre *discendente*. Potrebbe ridursi ad *ascendente* colla legge dell'*anacrusi iniziale,* ma noi, lo ripetiamo, non ammettiamo tale anacrusi, e vi abbiamo accennato e vi accenneremo acche in avanti, solo per spirito di gentilezza verso la moderna ritmica, seguendo lo Stampini, che nella medesima maniera si comportò. E ciò perchè crediamo che col sistema dell'anacrusi si potrebbero confondere tra di loro sistemi diversi di metrica, e risultarne della confusione; dunque anche per l'italiano terremo la via seguita nell'esposizione dei versi latini, dividendo cioè i ritmi in *discendenti* e *ascendenti.*

Badisi poi a non confondere *anacrusi* con *base*; giova ripeterlo, la prima è fuori del ritmo, la seconda fa parte del ritmo, non essendo che il primo piede del medesimo. E come semplice *base* è inutile il curarsene quando combacia coll'andamento dei piedi susseguenti; curarsene occorre quando, o non combacia, o è soggetta ad *ipertesi.*

CAPO IV.

Della Metrica Italiana

In lingua italiana il verso si misura a sillabe e si denomina a seconda del numero delle medesime che lo compongono; noi però, per voler essere corrivi al raffronto incominciato colla metrica latina, faremo seguire a ciascun nome italiano quello razionalmente corrispondente in lingua latina.

Incominciando adunque dal più piccolo verso italiano possibile, accenneremo di volo ai versi *bisillabi e trisillabi*, quali compimenti o ritornelli di rima, versi senza nessun suono distinto, e, più che versi, parole intercalate a versi di altre misure, come ad esempio:

Tira
sinistro il vento nell'opaca ombria:
spira
la tramontana su la vita mia.
(Filippo Turati - *Strofe*, *pag.* 83).

E per il trisillabo, nel *discordo* malamente attribuito a Federico II., dove non è che compimento del senario:

Della primavera
ciascuna riviera
s'adorna;
di quella ch'omo spera
d'amore verera
soggiorna,
in gioia manera
tutt'ora imprimera
ritorna.
ecc.

Quaternario.

I trattatisti denominano *quaternario*, cioè di quattro sillabe, il più piccolo verso usato nella poesia italiana, e siccome ogni verso

piano deve avere l'accento sulla penultima sillaba, così aggiungono che il *verso quartenario ha l'accento sulla 3ª sillaba.*

Possiamo considerare il quaternario come *dipodia trocaica*, perciò di *ritmo discendente* con lo schema:

_ ◡, _́ ◡
suona l'ora
de la mensa,

e calcolando come *base* il primo piede:

◡ ◡ _́ ◡

schema che potrebbe corrispondere all'*ionico a minore.*

Ma il *quaternario è trocaico*, perciò da registrarsi nei *ritmi discendenti.*

La *dipodia trocaica* (quaternario), si deve considerare nelle sue tre forme (segnando tutte le arsi – *accenti*):

_́ ◡ _́ ◡ — Dipodia trocaica acatalettica (*quaternario piano*)
Rondinella
pellegrina
(Grossi).

_́ ◡ _́ ◡ ◡ — Dipodia trocaica ipercatalettica (*quaternario sdrucciolo*).
quella flébile
(Grossi).

_́ ◡ _́ — Dipodia trocaica catalettica (*quaternario tronco*).
gode il cór
(Metastasio).

Questo verso però non si usa quasi mai da solo se nonchè nelle canzonette e nei libretti d'opera, e non è altro, come vedremo, che uno dei due membri del verso *ottonario.* Il Metastasio, p. e.:

Nelle luci
tue divine
pace alfine
gode il cor.

Si trova anche come chiusura di strofe, per esempio in Giusti, quale compimento di *ottonari:*

Hanno fatto nella China
una macchina a vapore
per mandar la ghigliottina:
questa macchina in tre ore
fa la testa a centomila
messi in fila.
(*La Ghigliottina a Vapore*).

Quinario.

Gli accenti di questo verso sogliono essere dai trattatisti collocati sulla 1ª o 2ª e sulla 4ª sillaba. Quest'ultimo accento lo comprendiamo facilmente, e aggiungendo che in lingua italiana il *quinario* può essere piano, consideriamo gli schemi seguenti:

a) –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑
b) –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
c) –́ ⏑ ⏑ –́
d) ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
e) ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑
f) ⏑ –́ ⏑ –́

ed anche i tre schemi:

⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ –́,

i quali però, lo diciamo subito, avendo prima dell'accento sulla 4ª tre sillabe atone, credo non siano adatti alla lingua italiana, e succedendo sempre una posa o sulla 1ª o sulla 2ª sillaba, si confondono coi 6 schemi citati, ai quali ci atterremo solamente.

A prima vista sembrerebbe che i primi tre schemi appartenessero al *ritmo discendente* e gli ultimi tre al *ritmo ascendente*; ma fatta una semplice considerazione, vedremo che il solo schema *a*, è di *ritmo discendente* e tutti gli altri cinque di *ritmo ascendente*. Infatti lo schema *a*:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

non è altro che la *dipodia* o *dimetro dattilico catalettico in disyllabum*, ovvero il *verso adonio* del *rítmo logaedico*.

Noi sappiamo che in tale ritmo non si possono spostare le arsi, per conseguenza nessun altro schema potrà sostituirsi a questo del *verso adonio*, il quale generalmente è mantenuto tale quale chiusura della *strofe saffica*, come in Giusti nella poesia *per un reuma d'un cantante*:

> V'è tal che, mentre canti e in bella guisa
> lodi e monete accatastando vai,
> rammenta i dolci che non tornan mai
> tempi di Pisa.

Gli altri due schemi *b*, *c*, non possono essere nè la forma *sdrucciola* nè la *tronca* del *verso adonio*, perchè non usata, bensì possono confondersi cogli schemi *e*, *f*, come subito vedremo.

Stabilito adunque il quinario cogli accenti sulla 1ª e 4ª in componimenti di tali versi continuati e legati in strofe, sempre con la medesima accentuazione, o quale chiusa della *strofe soffica* per il corrispondente *verro adonio* dei latini, il quale sarebbe sbagliato se con l'accento sulla 2ª per la mentovata questione del non concesso spostamento delle arsi, e non ammesso lo sdrucciolo e il tronco per l'*adonio*, e avvisato però che gli schemi *b*, *c*, possono: essere *discendenti* in altri versi non quinari, consideriamo lo schema

d) ◡ _́ ◡ _́ ◡,

il quale appartiene prima di tutto al *ritmo ascendente*, cioè al *sistema giambico* ed è di questo una *dipodia ipercatalettica*.

Siccome nelle *dipodie giambiche* sono ammesse le tre forme, *acatalettica*, *ipercatalettica* e *doppio ipercatalettica*, possiamo dire, senza tema di appunto, che gli schemi *d*, *e*, *f*, suaccennati, sono queste tre forme della dipodia; e infatti avremo:

f) ◡ _́ ◡ _́ Dipodia giambica acatalettica
verrò costá (*quinario tronco*).
(Giusti, *Al dottore Angelo del Lungo*, *v.* 56).

d) ◡ _́ ◡ _́ ◡ Dipodia giambica ipercatalettica
facciamo un patto (*quinario piano*)
(Giusti, *id. v.* 58).

e) ◡ _́ ◡ _́ ◡ ◡ Dipodia giambica doppio-ipercatalettica
Verrò, ma sentimi (*quinario sdrucciolo*).
(Giusti, *id. v.* 57).

E per le leggi della dipodia, il primo piede, *base*, si può cangiare da ◡ _́, in ◡ _́, perciò gli schemi *f*, *d*, *e*, possono essere benissimo sostituiti dagli schemi *c*, *a*, *b*, ed avere:

f = *c* _́ ◡ ◡ _́ Dipodia giambica acatalettica
della beltà (*quinario tronco*)
(Giusti, *Al dottore Angelo del Lungo*, *v.* 12).

d = *a* _́ ◡ ◡ _́ ◡ Dipodia giambica ipercatalettica
giorni felici (*quinario piano*)
(Giusti, *id. v.* 14)

e = *b* _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ Dipodia giambica doppio-ipercatalettica
amo i miei comodi (*quinario sdrucciolo*
(Giusti, *id. v.* 31).

Taluno. considerando il penultimo esempio, cioè lo schema *d = a*, potrà dire trattarsi in tal caso sempre dell'*adonio*. Infatti a prima vista ciò può parere, ma si avverta che lo schema *d = a* non è altro che lo schema *d* col primo piede, *base*, cangiato da *giambo* in *trocheo*, ed è per mera combinazione che tale *dipodia giambica ipercatalettica* ha preso lo schema dell'*adonio*; siccome poi in realtà lo schema di tale dipodia:

d = a) ́– ◡ ◡ ́– ◡,

non è altro che lo schema dell'*adonio*:

a) ́– ◡ ◡ ́– ◡,

così rammentiamo quanto di sopra si disse, cioè che l'*adonio* ha le *arsi fisse*, e non può equivalere ad altri schemi; mentre la *dipodia giambica ipercatalettica*, a causa della *base*, può equivalere all'*adonio*:

́– ◡ ◡ ́– ◡.

Si badi adunque, che in un componimento di *versi adonii*, dovrà sempre trovarsi l'accento sulla 1ª sillaba; mentre in un componimento di *versi dipodici giambici* (quinari piani, sdruccioli e tronchi), l'accento potrà trovarsi e sulla 1ª e sulla 2ª, cioè: il *verso adonio*, sotto la forma di *dipodia giambica ipercatalettica* (schema d = a) entrare in un componimento *giambico*, mentre invece niuna *dipodia giambica ipercatalettica* (*schema d*) potrà entrare in componimenti di *versi adonii*, o meglio, sostituire il *verso adonio*.

In italiano il *verso quinario*, nelle sue tre forme, è uno dei più antichissimi, ed è usato fin da Iacopone da Todi (1230-1306). Vedi nei moderni, p. e.: il Metastasio:

Fa pur l'intrepido
m'insulta audace,
chiama pur barbara
la mia pietà,
Sul Tebro Amilcare
t'ascolta, e tace ;
ma presto in Africa
risponderà.
(*Attilio Regolo*, *Atto III*, *Scen.* 1°.)

E Giusti:

Qui, non potendosi
legare al collo
la grazia regia
col regio bollo,

a capo al letto
in un sacchetto
se l'inchiodò;
mattina e sera
questa preghiera
ci bestemmiò.

(*Gingillino*-v. 163-172).

Senario.

Questo verso consta in italiano di sei sillabe con gli accenti sullla 2ª, e 5ª sillaba.

È facile notare che il *senario* appartiene al *ritmo ascendente*, e può essere piano, sdrucciolo o tronco, cioè avere i tre schemi seguenti:

a) ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪
b) ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪
c) ∪ _́ ∪ ∪ _́.

Queste forme corrispondono a quelle della *dipodia dattilica:*

_ ∪ ∪ _ ∪ ∪

con *anacrusi monosillaba*.

Infatti, avremo:

b) ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ Dipodia dattilica acatalettica con ana-
un terzo Demostene crusi mon. (*senario sdrucciolo*).
(Giusti, *Il Congresso dei birri*, v. 185).

a) ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ Dipodia dattilica catalet. in disyllabum
Signor Consigliere con anacrusi mon. (*senario piano*).
(Giusti, *Consiglio a un Consigliere*, v. 1.

c) ∪ _́ ∪ ∪ _́ Dipodia dattilica catalettica in syllabam
d'andar come va con anacrusi mon. (*senario tronco*).
(Giusti, *id.* v. 5).

Come vedremo a suo tempo, due *senari piani* accoppiati formano il *dodecasillabo* usato dal Manzoni, con lo schema a *cesura dieresi*:

Dagli atrii muscosi ‖ dai Fori cadenti
(*Adelchi, Atto III, Scen.* 9, *Coro*).

Il verso *senario dattilico* è comunissimo, e sebbene raro nei primordi della lingua italiana, nonostante che fosse già usato dai provenzali, noi lo troviamo nel *discordo* di Federico IIº usato pel *trisillabo*, di più, in fra Iacopone da Todi, di seguito e accoppiato.

Nei moderni, p. e. il Metastasio:

Non odi consiglio?
Soccorso non vuoi?
E giusto se poi
non trovi pietà.
Chi vede il periglio,
nè cerca salvarsi,
ragion di lagnarsi
del fato non ha.
(*Demofoonte*, *Atto III. Scen.* 1).

E lo stesso:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
rispondi, morì.
Ah, no, sì gran duolo
Non darle per me
rispondi, ma solo,
piangendo partì.
(*Olimpiade*, *Atto II*, *Scen.* 10).

E Giusti:

Del nostro Stivale
ai poveri nani
quel solito male
dei grilli romani
in oggi daccapo
fa perdere il capo.
(*I Grilli*, *v.* 1-6).

E lo stesso:

Il *centro* acclamò,
la *manca* sbuffò:
un terzo Demostene
in piedi salì
al quale agitandosi
la *dritta* annuì.
(*Il Congresso dei birri*, *v.* 183-188).

Il verso *senario con anacrusi bisillaba*, corrisponderebbe al *ritmo ascendente anapestico*, con lo schema puro:

◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́,

cioè *dipodia anapestica*, la quale potrebbe avere le tre forme, *aca-*

talettica, *catalettica in disyllabum* e *catalettica in syllabam*, sempre con l'*anacrusi bisillaba*, secondo gli schemi:

a) ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ Dipodia dattilica acatalettica con anacrusi bisillaba.

b) ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ Dipodia dattilica catalettica in disyllabum con anacrusi bisillaba.

c) ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ Dipodia dattilica catalettica in syllabam con anacrusi bisillaba (cioè, *dipodia anapestica, pura*).

Ma queste tre forme non sono in italiano da considerarsi nel verso *senario*, bensì nel *settenario*, come tra poco vedremo.

Altra forma invece da studiarsi è quella del *senario italiano di ritmo discendente*, cioè *trocaico*, con gli accenti sulla 1ª, 3ª e 5ª, e gli schemi piano, sdrucciolo e tronco:

a) –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

b) –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑

c) –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Equivalerebbe alla *tripodia trocaica*, cioè:

a) –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Tripodia trocaica acatalettica (itifallico) (*senario piano*).
Dolci miei sospiri
(Chiabrera, *Dipartita*, v. 1).

b) –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ Tripodia trocaica ipercatalettica (*senario sdrucciolo*).
Nelle scuole pubbliche
(Giusti, *Gl'immobili e i semoventi*, v. 4).

c) –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Tripodia trocaica catalettica in syllabam (*senario tronco*).

Questa forma di senario, specialmente l'*ipercatalettica*, alternata con l'*acatalettica* si usò anticamente nei canti goliardici e presso i provenzali; fu anche misto con gli eptasillabi e in tal caso, come osserva anche il Fraccaroli [1], è piuttosto da considerarsi come un settenario acefalo; talvolta fu anche misto al senario comune, cioè di *ritmo dattilico ascendente*.

---

1) *Op. cit.* pag. 81.

Fu ritmo assai elegante come appare da questa strofe del poemetto *De Phyllide et Flora* [1], dove si alternano le forme ipercatalettiche e acatalettiche:

Susurrabat modicum
ventus tempestivus,
locus erat viridi
gramine festivus,
et in ipso gramine
defluebat rivus
vivus atque garrulo
murmure lascivus.

Questa è la maniera più frequente di tale ritmo usato da solo.

La forma *ipercataletti̇ca* fu congiunta con la *tetrapodia trocaica*, e in tal caso la *tripodia trocaica ipercatalettica*:

b) ˊ̲ ◡, ˊ̲ ◡, ˊ̲ ◡, ◡

fu considerata come una *tetrapodia catalettica*, formando così, congiunta di seguita ad altra *tetrapodia trocaica acatalettica*, un *tetrametro catalettico*, verso usitatissimo nella commedia attica, il quale ha lo schema seguente:

ˊ̲ ◡ _ ◡̄, ˊ̲ ◡ _ ◡̄, || ˊ̲ ◡ _ ◡̄, ˊ̲ ◡ ◡̲.

Prendendo a considerare il primo verso del *Pange lingua*:

Pange, lingua, gloriosi || Corporis mysterium,

lo potremo dividere in due parti, come dalla *cesura* soprasegnata, e considerando la seconda parte come un *dimetro catalettico*, cioè come una tetrapodia, seguendo le leggi delle arsi principali sul primo piede, cioè la teoria del Christ e dello Stampini, (mi rincresce di non essere d'accordo coll' egregio Fraccaroli [2]), avremo l'accentuazione dello schema, cioè:

Córporis mystérium,

accentuazione in piena relazione colla prima parte del tetrametro.

Se poi vogliamo considerare questa seconda parte come una *tripodia ipercatalettica*, allora avremo lo schema del verso *senario sdrucciolo trocaico*, che stiamo appunto studiando, e con gli accenti sulle arsi di ogni piede, cioè:

ˊ̲ ◡, ˊ̲ ◡, ˊ̲ ◡ ◡,

---

1) J. A. Schmeller. *Carmina Burana*, p. 155 *e seg. Breslav*. 18·3.
2) *Op. cit.* pag. 83 e seg.

dei quali tre accenti (1° 3°, 5°) noi potremo rendere più forte (arsi principale) il 1° od il 3° come ci tornerà, libera però la scelta nei componimenti di soli senari, come ad esempio questa strofe della canzonetta: *Dipartita*, del Chiabrera (*senarii acatalettici* _́ ◡ _́ ◡ _́ ◡):

> Dolci miei sospiri,
> dolci miei martiri,
> dolce mio desio,
> e voi dolci canti,
> e voi dolci pianti,
> rimanete, addio.

Ma se noi useremo il *senario trocaico sdrucciolo* (*tripodia ipercalettica*), seconda parte del *tetrametro trocaico*, ammessa la prima parte composta in *tetrapodia*, noi avremo lo schema:

_́ ◡, _́ ◡, _́ ◡, _́ ◡. || _́ ◡, _́ ◡, _́ ◡. ◡́

con tanti accenti quanti sono segnati, e siccome l'accentuazione sillaba si e sillaba no, è un pò monotona, noi accentueremo la 1ª e 5ª della seconda parte, se nella prima parte gli accenti cadranno sulle sillabe 1ª, 5ª e 7ª, come:

> Pánge lingua glòriòsi || Còrporis mystèrium ;

noi accentueremo invece la 3ª e 5ª della seconda parte, se sarà accentata la 3ª e 7ª della prima parte, come:

> Pange lingua gloriòsi || Corporis mystèrium.

Il che restringendo, il *senario sdrucciolo di ritmo trocaico* avrà l'accento principale dove si vuole, se usato da solo ; ma l'accento sulla 3ª (è il migliore), in unione al *tetrametro*, cioè seguente un verso o membro di verso corrispondente al nostro *ottonario italiano,* il quale sappiamo, ama l'accento sulla 3ª.

Infatti, il verso *senario* di cui trattiamo, è usato dai moderni quale chiusa di due *ottonari* appaiati come nello *Stabat Mater*.

Prendiamo a considerare la seguente terzina del Giusti:

> Che buon pro facesse il *verbo*
> imbeccato a suon di nerbo
> nelle scuole pubbliche;
> (*Gli immobili ed i semoventi, v.* 1-3).

E di questa terzina (composta di due ottonari e di un senario sdrucciolo) lasciamo per un momento da un canto il primo verso, e considerando i due ultimi, come due membri dello stesso

verso, noi otteniamo il *tetrametro trocaico catalettico* collo schema:

_ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ || _ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡,

e ricordandosi che *l'ottonario italiano* ha l'accento sulla 3ª, noi avremo il verso così accentato:

imbeccáto a suon di nérbo || nelle scuóle pùbbliche,

nel quale le dipodie (_ ◡ ´ ◡ con l'accento principale sulla 3ª, giacchè il verso italiano ama i ritmi ascendenti, e tale dipodia val meglio considerarla con le due sillabe, primo piede, senza accenti) si succedono l'una all'altra, meno nell'ultima, perchè catalettica, in modo scorrevole e armonico all'orecchio; mentre invece se il senario fosse accentato sulla 1ª, così:

imbeccato a suon di nerbo || nélle scuole pùbbliche,

noi si avrebbe un certo che di aspro e si sentirebbe il distacco dalla prima parte del *tetrametro*, e la vita di due versi distinti. Dunque torna assaissimo l'eguaglianza della 3ª sillaba (accento) della 2ª parte, alla 3ª sillaba (accento) della prima nel *tetrametro trocaico*, cioè nell'*ottonario accoppiato col senario sdrucciolo.*

Se invece ora prendiamo a considerare la citata strofe del Giusti che riproduciamo per maggior chiarezza:

Che buon pro facesse il *verbo*
imbeccato a suon di nerbo
nelle scuole pubbliche,

noi vediamo che corrisponde ad una strofe dello *Stabat Mater*, come:

Stabat Mater dolorosa
juxta Crucem lacrymosa
dum pendebat Filius.
(*Pianto della Beata Vergine Maria*).

La terzina del Giusti è composta di due ottonari (con l'accento sulla 3ª) e di un senario sdrucciolo trocaico, il quale, più che collegarsi coll'ultimo ottonario, collegasi con tutti e due in periodo ritmico, e per tale motivo è un verso a sè che si unisce col ritmo degli altri, e allora ha l'accento sulla 3ª, o se ne stacca, e allora ha l'accento sulla 1ª o sulla 1ª e 3ª.

Però, facciasi qualche osservazione sul Giusti: Nel *Dies Irae*, sopra 19 versi senari sdruccioli, ve ne sono 9 con l'accento puro sulla 3ª; 9 con gli accenti sulla 1ª e 3ª; uno solo con l'accento unico sulla 1ª.

Scóuta le tue lacrime,

giacchè l'accento di *tue* (fuori di metro) va ammorzato da quello di *làcrime*;

dunque su 19 versi (non contando quelli coll'accento anche sulla 1ª), 18 con l'accento sulla 3ª, e uno sulla 1ª.

Ciò dimostra come il Giusti in questa sua bellissima poesia abbia voluto attenersi al concetto di legame tra l'ultimo ottonario e il senario, in tetrametro, o meglio, per parlare con ragioni di metrica italiana, attenersi all'accentuazione sulla 3ª in tutti e tre i versi per maggior effetto del ritmo pervenente immediato all'orecchio, cioè con una battuta forte (sillaba accentata) e tre deboli di seguito (sillabe atone).

Nella poesia *Per il congresso dei dotti*, notiamo 10 versi con accento puro sulla 3ª; 9 con accento sulla 1ª e 3ª; 2 soli con l'accento sulla 1ª.

Grida: — O che spropositi! —
cresce e si moltiplica, —

la terza sillaba dei quali però viene ad essere accentata senza accorgersene, e perciò possiamo considerarli come accentati sulla 1ª e 3ª.

Abbiamo però in oltre il verso:

di non saper leggere,

il quale manca d'accenti ed è propenso (anche per le leggi dei monosillabi) ad averlo sulla 2ª.

Dunque anche in questa poesia, sopra 22 versi, havvene uno solo senza l'accento sulla 3ª.

Nella poesia *Gli umanitarii*, sopra 36 versi senari sdruccioli (sempre trocaici) ve ne sono 16 con l'accento sulla 3ª; 10 con l'accento sulla 1ª e sulla 3ª: 9 con l'accento soltanto sulla 1ª, e uno con l'accento sulla 2ª:

a códa di rondine!

Il quale però ha la prima sillaba *a* assorbita dal verso precedente:

fe la giubba al mussulmano,

e sembra ridursi con l'accento sulla 1ª, diventando un verso acefalo, e, se non torna questa ipotesi, può notarsi, con mille scuse a papà Giusti, per un verso fuori di metro, perciò metricamente sbagliato, non però ritmicamente.

I versi con l'accento sulla prima soltanto, sono:

únge le carrucole. —
sógni di geografi. —
béne! che dei posteri! —
símbolo dell'indole. —

anzi di nullaggine —
guèrra da pettegoli. —
èscimi dal fegato. —
l'Àlpi e la Sicilia. —
ècco la repubblica! —

I quali tutti hanno bisogno dell'appoggio di un accento sulla 3ª sillaba per correre in armonia col ritmo del componimento. Dunque, anche in questa poesia, in 36 versi ve ne sono 26 con l'accento sulla 3ª.

Negli *Immobili* e *semoventi*, sopra altri 36 senari di simil genere, ne contiamo 18 con l'accento sulla 3ª; 10 con l'accento sulla 1ª e 3ª; 6 con l'accento sulla 1ª; 2 con l'accento sulla 2ª; cioè di 36 versi, 28 con l'accento sulla 3ª.

I 6 con l'accento sulla 1ª sillaba soltanto, sono:

crèscono in collegio; —
cóme le camelie. —
gli óbblighi del vincolo: —
d'órdine composito. —
sálmi geometrici. —
régni la meccanica. —

Pei quali, volendo stare col ritmo. occorre l'accento sulla 3ª.

I due poi coll'accento sulla 2ª, sono:

d'un fràte collerico; —
la páce domestica, —

Essi sono d'indole dattilica, pei quali si deve ripetere la seconda parte di quanto si disse pel verso:

a códa di rondine! —

cioè, che volendo considerare i senari sdruccioli dei componimenti del Giusti ora esaminati, per compimento di tetrametri ad uso di *Stabat Mater*, non tornano al metro; ma però considerando detti senari come chiusa e perciò versi liberi, tornano benissimo.

Se osserviamo però (tanto per non prolungarsi di troppo, e notando prima che nelle altre due poesie di tal metro: *Il papato di prete Pero*, e *La repubblica*, vi sono in totale 66 versi senari sdruccioli, dei quali 4 con l'accento sulla 3ª; 19 con l'accento sulla 1ª soltanto, e 6 con l'accento sulla 2ª, cioè senari dattilici), che Giusti nei suoi 6 componimenti come lo *Stabat Mater*, cioè: *Dies Irae*, *Per il congresso dei dotti*, *Gli umanitarii*, *Gli immobili e i semoventi*, *Il papato di prete Pero*, e *La repubblica*, sopra un totale di 179 *versi senari sdruccioli*

(trocaici) ha 132 versi con l'accento sulla 3ª; 37 con l'accento sulla 1ª, e 10 con l'accento sulla 2ª (senari dattilici), possiamo concludere che lo stesso Giusti, senza farsi una legge che il senario sdrucciolo dovesse (quale compimento del *tetrametro trocaico*) avere l'accento sulla 3ª esclusivamente, e senza credere di sbagliare facendolo cadere sulla 1ª e forse svisando il metro con l'accento (10 volte soltanto) sulla 2ª sillaba, fu indotto a seguire la legge del *tetramento* a a far cadere in maggioranza grandissima (quasi per i 4|5) l'accento sulla 3ª sillaba del senario, per essere concorde coll'accento sulla 3ª dei due ottonari precedenti.

Settenario.

La definizione dei trattatisti è la seguente: il verso settenario ha sette sillabe e due accenti, il primo sopra una delle prime quattro sillabe, il secondo sopra la sesta. Questa è la definizione più ampia; ora esaminiamo dapprima le origini, indi i differenti schemi di tale antichissimo, comunissimo ed armoniosissimo verso italiano.

Il settenario è uno dei più antichi versi delle lingue romanze, specialmente nella sua forma doppia, detto verso *alessandrino*, perchè adoperato nei romanzi d'avventura del ciclo d'Alessandro, e ancor prima nella *Canzone d'Antiochia* ed in altre [1]. Chi, o per meglio dire, quale nazione creò questo verso?

Troppo ardua cosa sarebbe il decifrarlo, basti sapere che il ritmo giambico al quale il settenario, e per conseguenza l'Alessandrino, appartengono, fu il preferito dal popolo, da Archiloco in poi, e che i *dimetri giambici acatalettico e catalettico*, che più sono affini al nostro settenario, si trovano, il primo in Archiloco stesso, il secondo frequentissimo nella decadenza greca e latina, negli inni medioevali della Chiesa e nei canti goliardici. Continuazione di questa via del metro giambico da noi segnata, trovasi nei volgari franco e provenzale, nelle quali letterature il giambo ebbe la prevalenza. E la ragione di tale fatto è riconosciuta dal Rajna nell'accentuazione di quelle lingue, e così egli esprimesi:

« I volgari gallici, colà sopratutto dove sono più intensamente
« gallici, anelarono fin dal nascere a terminare le parole con la
« sillaba tonica. Per conseguenza anche i versi ebbero a finire per
« lo più col tempo forte, preceduto, manco male, da un debole.

1) Carducci. *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*, pag. 183.

« Ora, siccome il piede binario è il più solito, o, in altri termini,
« l'alternazione di un forte e di un debole è la disposizione musi-
« calmente fondamentale, si capisce bene come i raggruppamenti
« ritmici, se non interveniva a trasformarli l'anacrusi, si trovassero
« avere per lo più il movimento giambico [1]. »

Siccome poi la musica era quella che tutto accomodava, non si curava di abbandonare dall' accento anche le arsi principali, e la poesia provenzale e francese, approfittando di tutte queste licenze, fissava il valore dell'accento soltanto all'ultimo, non rispettando nemmeno la cesura. Fu da questo principio che derivò il distacco tra la poesia italiana e la francese. L'italiana fissò degli accenti a posti determinati; la francese, calcolando soltanto le sillabe, tenne conto di tre soli accenti, più l'ultimo: l'uno a metà dell'*Alessandrino* (che potrebbe calcolarsi come accento finale, l'*alessandrino* non essendo che un doppio senario, secondo la nomenclatura francese, un doppio settenario secondo la nostra italiana), l'altro, il secondo, nel decasillabo (cioè il nostro endecasillabo) sulla 4ª sillaba; l'ultimo, il terzo, sulla 3ª del novenario (cioè il nostro decasillabo). I quali accenti rimasero naturalmente anche cesure. Delle altre sillabe componenti i versi francesi, una vera repubblica sillabica, dove toniche ed atone, come dice il Fraccaroli, « camminano per proprio conto sciolte da norme prestabilite » [2].

E qui, mi si permetta, riporto una splendida pagina dell'egregio Fraccaroli, tanto è bene espresso ciò che io ho in animo di dire, da mettermi al rischio, non riportandola, di dir male per voler variare, o di copiare malamente; ciò che non va.

« Effetto di questo procedimento è quella certa rilassatezza di
« suono che sentiamo nei versi francesi in confronto dei nostri, e
« la preferenza assoluta che dànno i francesi all' *alessandrino* è
« ancora effetto di questo stesso principio. Se noi leggiamo infatti
« i loro quinari, settenari, ottonari (corrispondenti ai nostri senari,
« ottonari, novenari) senza aiutar la poesia con una qualche ca-
« denza, per quanto il poeta s' ingegni con l'arte sua, la varietà
« loro è a danno del ritmo, almeno come lo sentono e lo gustano
« le orecchie italiane. Ma se leggiamo con le dovute regole i loro
« *alessandrini*, noi sentiamo in ciascun de' suoi membri un ritmo
« pieno anche per noi. Com'è ciò? Il senario francese corrisponde

1) *Le fonti dell'epica francese*. pag. 522.
2) *Op. cit.* pag. 97.

« al settenario italiano: innanzi all' ultima arsi, che è sopra la
« sesta, le altre sillabe e in francese e in italiano si aggruppano
« liberamente. Vero è che nel verso italiano la regola dice che
« l'altro accento deve cadere sopra una delle prime quattro, ma
« non occorre molto a capire che, o su una o su l'altra, l'accento
« andrà a cadere di necessità. La quinta poi, in ambe le lingue,
« ritmicamente dev'essere in tesi, se ha ad esservi l'arsi sopra la
« sesta, e la miglior maniera di rappresentare la tesi è di porre
« sillaba atona; in ogni caso l'accento grammaticale che fosse in
« quel luogo si attenuerà per la mancanza dell'accento ritmico.
« Che se finalmente vi fossero dei versi che su una delle prime
« quattro non avessero propriamente un accento, come ad esempio
« questo di Iacopone:

« E non te la dà poi —

« l'orecchio stesso sceglie la posa e accentuerà qui la seconda, al-
« trove un'altra sillaba, se anche, come in questo verso, non c' è
« una ragione grammaticale per dire che l'accento cada più su
« un monosillabo che sull'altro.

« La lingua italiana aveva pure, al pari delle altre, anche in
« questo metro, una decisa predilezione pel giambo, e lo mostra
« con la prevalenza dell'accentuazione sulla seconda, accentuazione
« che fece talvolta mescolare i settenari ai senari trocaici, verso
« adoperato già dai goliardi (*Cam. Bur.* p. 14, 47, 181). Ma poichè
« le altre lingue, come negli altri versi, anche qui procedevano
« coll'accento musicale indipendente dal grammaticale, la lingua
« italiana che pur s' era provata a seguirla anche in altri versi,
« dove la prova non poteva esser felice, perchè non avrebbe potuto
« o dovuto seguirla in questo, che pur così riusciva sempre armo-
« nioso? Anche il francese stesso, che di tanto ritiene *l'alessandrino*
« superiore agli altri, è là per provare che la libertà degli accenti in
« questo verso sopra di ogni altro produce sempre ritmo legit-
« timo e buono [1] ».

Ed ora veniamo agli schemi del settenario, coi quali si vedrà come tale verso sia il più svariato e perciò il più melodico ed usitato.

Stando ai trattatisti, basta che abbia l'accento sulla 6ª sillaba e su una delle prime quattro; però sono tutti d'accordo a riscon-

1) *Op. cit.* pagg. 97 e 98.

trarvi questo secondo accento sulla 2ª o 4ª sillaba; perciò gli schemi più comuni e più accetti sarebbero:

◡ _́ ◡ ◡ ◡ _́ ◡
chè affánna e che consóla
(Manzoni, *Cinque Maggio*, 106).

◡ ◡ ◡ _́ ◡ _́ ◡
e di codárdo oltraggio
(Manzoni, *Cinque Maggio*, 20.

Notiamo subito che prendiamo ora ad esaminare il settenario piano, essendo lo sdrucciolo e il tronco conseguenze di esso, come sappiamo; ciò che vedremo subito dopo.

Gli schemi possibili, ripetendo i due accenuati, sarebbero dunque otto:

a)	◡ _́ ◡ ◡ ◡ _́ ◡	sulla	2, e 6.
b)	◡ ◡ ◡ _́ ◡ _́ ◡	»	4, e 6.
c)	_́ ◡ ◡ ◡ ◡ _́ ◡	»	1, e 6.
d)	◡ ◡ _́ ◡ ◡ _́ ◡	»	3, e 6.

e più giustamente:

e)	◡ _́ ◡ _́ ◡ _́ ◡	sulla	2, 4, e 6.
f)	_́ ◡ ◡ _́ ◡ _́ ◡	»	1, 4, e 6.
g)	_́ ◡ _́ ◡ ◡ _́ ◡	»	1, 3, e 6.
h)	◡ _́ _́ ◡ ◡ _́ ◡	»	2, 3, e 6.

Ai quali potrebbero ordinatamente corrispondere i seguenti versi:

a)	che affánna e che consóla, —	sulla	2, e 6.
b)	e di codárdo oltraggio, —	»	4, e 6.
c)	lúccica la paréte	»	1, e 6.
d)	d'anticáglie voláte	»	3, e 6.
e)	sparír di tánto rággio; —	»	2, 4, e 6.
f)	dáto il mortál sospiro, —	»	1, 4, e 6.
g)	ricca d'óro e di mólta —	»	1, 3, e 6.
h)	maggiór dópo il periglio, —	»	2, 3, e 6.

(*a*, *b*, *c*, *f*, *h*; *Cinque Maggio*, 106,20, 22, 2, 44;
— *c*, *d*, *g*; Giusti, *La scritta*, 134, 94, 103).

Gli ultimi quattro schemi. dove si riscontrano i tre accenti, e specialmente l'ultimo:

g) ◡ _́ _́ ◡ ◡ _́ ◡
maggiór dópo il periglio,

nel quale osserviamo l'incontro di due accenti, il 2° e il 3°, ci fanno pensare ad una possibile *base* del verso settenario. Se noi, per es. pensassimo alla *base eolica*, ben inteso, senza scioglimento di lunghe, potremmo rammentarla coi segni:

⏑ –; – ⏑; ⏑ ⏑;

i quali, posti davanti alle tre forme del quinario:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑

ci darebbero il prodotto delle forme della base per quelle del quinario, cioè nove schemi che noi possiamo benissimo confrontare con quelli già tracciati, e stabilire le seguenti eguaglianze:

1°
⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   1 = *e*   sulla 2, 4, e 6.
–́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   2 = *f*   » 1, 4, e 6.
⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   3 = *b*   » 4, e 6.

sparir di tánto rággio; —
dáto il mortál sospiro, —
e di codárdo oltrággio, —

2°
⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑   4 = *h*   sulla 2, 3, e 6.
–́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑   5 = *g*   » 1, 3, e 6.
⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑   6 = *d*   » 3, e 6.

maggior dópo il periglio, —
ricca d'óro e di mólta —
d'anticáglie voláte —

3°
⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑   7 = *a*   sulla 2, e 6.
–́ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑   8 = *c*   » 1, e 6.
⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑   9 =   » 6.

che affánna e che consòla, —
lúcica la paréte

Dell'ultimo schema nessun esempio, perchè impossibile in italiano, e fuori della regola generale, giacchè per essere settenario, oltre all'accento sulla 6ª, ne occorre un altro sopra una delle prime quattro sillabe; — dunque non se ne parli, e si riducano a soli otto gli schemi del settenario, come prima noi accennammo.

Ed ora, unendo a queste otto forme accettate, quelle sdrucciole e tronche, avremo in effetto le 24 seguenti, a canto alle quali per brevità si pone il nome degli schemi latini ai quali corrisponderebbero.

Prima Serie.

Unione della *base eolica* ⏑ –́; –́ ⏑; ⏑ ⏑; col *quinario giambico* ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑.

A
⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ sulla 2ª, 4ª, 6ª
–́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ » 1ª, 4ª, 6ª
⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ » 4ª, 6ª
Tripodia giambica ipercatalettica — Ferecr. I. acat.

sparir di tánto rággio; —
dáto il mortál sospiro, —
e di codárdo oltrággio,
— *Settenario piano* (sette sillabe).

(Manzoni, *Cinque Maggio*, 22, 2, 20).

B
⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ sulla 2ª, 4ª, 6ª
–́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ » 1ª, 4ª, 6ª
⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ » 4ª, 6ª
Tripodia giambica doppio ipercatalettica o Tetrapodia — Glicon. I. cat.

Ei fú. Siccóme immóbile, —
stétte la spóglia immémore —
e ripensó le móbili —
— *Settenario sdrucc.* (otto sillabe).

(Manzoni, *Cinque Maggio*, 1, 3, 79).

C
⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ sulla 2ª, 4ª, 6ª
–́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ » 1ª, 4ª, 6ª
⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ –́ » 4ª, 6ª
Tripodia giambica acatalettica — Ferecr. I. cat.

la térra al núnzio stá, —
cádde la stánca mán! —
a calpestár verrá. —
— *Settenario tronco* (sei sillabe.

(Manzoni, *Cinque Maggio*. 6, 72, 12).

Seconda Serie.

Unione della *base eolica* ⏑ –́; –́ ⏑; ⏑ ⏑; col *quinario giambico*, o *adonio* –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑.

D
⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ sulla 2ª, 3ª, 6ª — Ferec. II. acat.
–́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ » 1ª, 3ª, 6ª — Ferec. II. acat.
⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ » 3ª, 6ª — Ferec. II. acat.
Tripodia giambica ipercatalettica

maggior dópo il periglio, —
ricca d'óro e di mólta —
d'anticáglie voláte —
— *Settenario piano* (sette sillabe).

(Manzoni, *Cinque Maggio*. 44. - Giusti, *La scritta*, 103, 95).

	Schema	Accenti	Ritmo	
E	⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	sulla 2, 3, 6.	Tripodia giambica doppio ipercatalettica o Tetrapodia	Glicon. II. cat.
	–́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	» 1, 3, 6.		Glicon. II. cat.
	⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	» 3, 6.		Glicon. II. cat.

Sia nóto álla penísola —
nóto a tútto il Chiarissimo —
il progrésso è una fávola: —

Settenario sdrucc. (otto sillabe).

(Giusti, *Avviso*, 13, 15, 57).

	Schema	Accenti	Ritmo	
F	⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́	sulla 2, 3, 6.	Tripodia giambica acatalettica	Ferec. II. cat.
	–́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́	» 1, 3, 6.		Ferec. II. cat.
	⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́	» 3, 6		Ferec. II. cat.

a Dio glória cantár —
più vasta órma stampár. —
di città in città.

Settenario tronco (sei sillabe).

(Manzoni *Natale*, 84; *Cinque Maggio*, 30;
Giusti, *Una supplica*, 50).

Terza Serie.

Unione della *base eolica* ⏑ –́ ; –́ ⏑; col *quinario giambico* ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑.

	Schema	Accenti	Ritmo
G	⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑	sulla 2, 6.	Tripodia giambica ipercatalettica
	–́ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑	» 1, 6.	

che affánna e che consóla, —
lúcica la paréte —

Settenario piano (sette sillabe).

(Manzoni, *Cinque Maggio*, 106; - Giusti, *La Scritta*, 134).

	Schema	Accenti	Ritmo
H	⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	sulla 2, 6.	Tripodia giambica doppio-ipercatalettica o Tetrapodia
	–́ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	» 1, 6.	

è róba di rettórica; —
l'ábito nobilissimo —

Settenario sdrucc. (otto sillabe).

(Giusti, *Avviso*, 39; *La Vestizione*, 115).

	Schema	Accenti	Ritmo
I	⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏑ –́	sulla 2, 6.	Tripodia giambica acatalettica
	–́ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ –́	» 1, 6.	

che all'armi lo destò. —
lagrime di dolór. —

Settenario tronco (sei sillabe).

(Metastasio; *Issipile, Scena* 4, *e Scena* 3).

In quest'ultimo prospetto diviso in tre serie, possiamo notare che il settenario in tutte le sue forme corrisponde a quelle della

tripodia giambica, e nello stesso tempo a qualche altro verso latino, Ferecrazio e Gliconeo. Siccome poi abbiamo già veduto come le tre forme del quinario:

⏑ ´– ⏑ ´– ⏑
´– ⏑ ⏑ ´– ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ´– ⏑

si equivalgano nel ritmo giambico, e sappiamo che il piede irrazionale (che, precedente il quinario, forma il settenario) non ne varia mai il ritmo, cioè sono equivalenti tra loro i piedi ⏑ ´–; ´– ⏑; ⏑ ⏑; così potremo stabilire, concludendo, che tutte le forme del settenario saranno eguali tra di loro e potranno succedersi nei componimenti a seconda del gusto e dell'arte del poeta.

Azzardiamo però l'osservazione, o meglio l'avviso, che il quinario giambico:

´– ⏑ ⏑ ´– ⏑

equivale al quinario dattilico, *verso adonio*,

´– ⏑ ⏑ ´– ⏑;

e perciò le medesime leggi accennate parlando del quinario, tornano nel settenario di indole dattilica, o meglio logaedica (Gliconei e Ferecrazii); cioè: che in componenti d'indole logaedica dovrà il poeta attenersi ai settenari Gliconei o Ferecrazii, schivando gli altri settenari; e ciò secondo i principii della metrica latina la quale, per esempio, o ammette la *base irrazionale* in un Gliconeo secondo e terzo, come:

´– ⏒, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ⏓ Gliconeo II° catalettico,

al quale perciò potrà corrispondere qualunque settenario sdrucciolo dei seguenti:

´– ⏑ | ´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ⏑
⏑ ´– | ´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ⏑
⏑ ⏑ | ´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ⏑;

ma non accetta tale *base irrazionale* nel Ferecrazio 1°

´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ´– ⏒ Ferecrazio 1° acatalettico,
´– ⏑ ⏑, ´– ⏑ ´– Ferecrazio 1° catalettico;

e per conseguenza, se noi vorremo riprodurre (ciò sarà tema di altra parte di questo paziente lavoro) un Ferecrazio 1° secondo il ritmo latino, me lo perdoni anche io stesso Carducci, non potremo rappresentarlo con un settenario qualunque (parleremo a suo luogo

perchè il Carducci seguì questa via e perchè noi la si trovi errata), ma con un settenario che abbia lo schema·

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑.

se piano, e:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́

se tronco, e non altrimenti.

Con ciò però non resta menomamente turbata la legge che *in italiano* (non badando alla metrica latina) *tutti gli schemi del settenario si equivalgono.*

Sarà utile notare che il verso settenario, ritenuto di origine giambica, senza badare alla base, apparterrà al *ritmo ascendente*; per quegli schemi di settenari comparati ai gliconei e ferecrazii, nelle composizioni in questi metri, apparterà ai *ritmi misti.*

Dire in quanti e quali connubii sia stato e sia adoperato il settenario italiano, sarebbe cosa difficile; basti accennare che fu usato da solo, con endecasillabi, con senari e doppio, in mille foggie di componimenti. È desso, lo possiam dire, il verso *multiforme* della lingua italiana, come lo fu il gliconeo per la latina, ed è secondo l'arte e l'ingegno del poeta che le composizioni di tale verso riescono più o meno armoniose.

Vedasi la differenza tra questa rozza strofe di fra Iacopone da Todi (1230-1306):

> Se é femmena pallida
> secondo sua natura,
> arosciase la misera
> non so con que tentura;
> se é bruna embiancase
> con far sua lavatura;
> mostrando sua pentura
> molt'aneme à dannate.

(*Dalla Lande De l'ornamento delle donne dannoso*, 61, 68),

e quest'altra perfettissima del Manzoni:

> Tutto ei provò: la gloria
> maggi r dopo il periglio,
> la fuga e la vittoria,
> la reggia e il triste esiglio:
> due volte nella polvere,
> due volte sull'altar.

(*Cinque Maggio*, 43, 48).

ed anche quest'altra mirabilissima del Giusti.

> Era in quella pittura
> colla Mitologia
> confusa la Scrittura:
> la colpa non è mia,
> se troverai descritte
> cose fritte e rifritte.
>
> (*La Scritta*. 109, 114).

Ottonario.

I trattatisti (mi si conceda questo già ripetuto principio, ma è pur necessario) dicono che l'*ottonario* è un verso di otto sillabe con l'accento costante sulla 3ª e sulla 7ª.

Taluni (vedi il Finzi — Principi di Stilistica, Torino, Casanova 1887 pag. 74) aggiungono come si vegga subito che l'ottonario si compone di due *quaternari*.

Abbiamo veduto come il *quaternario* sia la *dipodia tracaica*

´– ⏑ ´– ⏑,

la quale, pel primo piede di *base* può avere la forma:

⏑ ⏑ ´– ⏑.

Dunque noi possiamo dire che l'*ottonario* è la *tetrapodia trocaica*, conservante però sempre l'indole dipodica; siccome però la dipodia trocaica (con segnati tutti gli accenti-*arsi*):

´– ⏑ ´– ⏑,

può svolgersi, come vedemmo, in

⏑ ⏑ ´– ⏑,

avremo svariate forme dell'ottonario, alcune delle quali potranno corrispondere alla *dipodia ionica anaclomena* (con tutte le arsi)

⏑ ⏑ ´– ⏑, ´– ⏑ ´– ⏓,

che si alternava nei classici indifferentemente con la *dipodia ionica a minore* (con tutte le arsi)

⏑ ⏑ ´– ´–, ⏑ ⏑ ´– ⏓.

E non dimenticando la sua natura dipodica, occorrerà por mente alla cesura che divide l'uno dall'altro quaternario. Però, come tale cesura non dieresi potrà ammettere l'elisione tra l'un membro e l'altro, così tale natura dipodica, rigorosamente conservata nella

prima dipodia (primo quaternario), a causa del costante accento sulla 3ª sillaba, non dovrà essere di precetto nella seconda dipodia (non secondo quaternario, ma seconda parte dell'ottonario), e fissato l'accento sulla 3ª, occorrerà che il primo membro sia sempre verso quaternario piano o tronco, lasciando che il secondo membro sia verso quando il primo sarà quaternario piano, e sia invece meno o più di verso (quaternario) quando il primo membro sarà quaternario sdrucciolo o tronco. E classicamente parlando, avremo la *cesura* (dieresi e non dieresi, con e senza elissione) *maschile* e *femminile*.

Per maggior chiarezza, veggansi i 36 schemi possibili dell'ottonario italiano:

Prima Serie.

A
–́ ∪ –́ ∪   –́ ∪ –́ ∪ — sulla 1, 3, 5, 7.
–́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ — » 1, 3, 5, 7.
–́ ∪ –́ ∪   ∪ ∪ –́ ∪ — » 1, 3, 7.
–́ ∪ –́ ∪ ∪ | ∪ –́ ∪ — » 1, 3, 7.
–́ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ — » 1, 3, 7.

Tetrapodia trocaica acatalettica

È finito | il vóstro bándo: —
spúnta il sól | dei giórni sánti —
ál divino | che tacéa: —
quándo l'ánima | tornáta —
nél Signór | chi si confida —

Ottonario piano (otto sillabe)

(Manzoni, *La Risurrezione*, 31, 107, 27, 25, 111).

B
–́ ∪ –́ ∪ | –́ ∪ –́ ∪ ∪ — sulla 1, 3, 5, 7.
–́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ — » 1, 3, 5, 7.
–́ ∪ –́ ∪ | ∪ ∪ –́ ∪ ∪ — » 1, 3, 7.
–́ ∪ –́ ∪ ∪ | ∪ –́ ∪ ∪ — » 1, 3, 7.
–́ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ — » 1, 3, 7.

Tetrapodia trocaica ipercatalettica

scósse i cénci | e giù dal Brènnero —
là lontàn | su l'ónda bàltica, —
l'àn riciuta | di perfidie, —
quei che pávido | il sorrésero —
giá sappiàm | che dei tre déspoti —

Ottomario sdrucc. (nove sillabe).

(Berchet, *Il Romito del Cenisio*, 68, 32, 59, 11;
Rossetti, *All'Austria*, 252)

	Schema		Accenti	
C	–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́	sulla	1, 3, 5, 7.	Tetrapodia trocaica catalettica
	–́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́	»	1, 3, 5, 7.	
	–́ ⏑ –́ ⏑ | ⏑ ⏑ –́	»	1, 3, 7.	
	–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | ⏑ –́	»	1, 3, 7.	
	–́ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏑ –́	»	1, 3, 7.	

quél prigione | m'èbbe a dir —
tánto grán | solénnitá. —
bén udréte | il suo parlár!
mángia in giubilo | il suo pán. —
ál languór di servitú? —

Ottonario tronco (sette sillabe).

(Berchet, *Prigionia di O. Guarino*, 139, 60, 110, 96;
Rossetti, *Fuga da Napoli*, 64).

Seconda Serie.

	Schema		Accenti		
D	⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑	sulla	3, 5, 7.	Tetrapodia trocaica acatalettica	Dimetro ionico anaclomeno
	⏑ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑	»	3, 5, 7.		
	⏑ ⏑ –́ ⏑ | ⏑ ⏑ –́ ⏑	»	3, 7.		
	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑	»	3, 7.		
	⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑	»	3, 7.		

la sua préda | fú ritólta? —
il signór | le pórte á schiúse! —
che paróla si diffúse —
che narrárono | il futúro, —
lo squallór | de la vióla: —

Ottonario piano (otto sillabe).

(Manzoni, *La Risurrezione*, 2, 31, 29, 44, 72).

	Schema		Accenti	
E	⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑	sulla	3, 5, 7.	Tetrapodia trocaica ipercatalettica
	⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑	»	3, 5, 7.	
	⏑ ⏑ –́ ⏑ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	»	3, 7	
	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ ⏑	»	3, 7.	
	⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑	»	3, 7.	

chi s'accósta sénza piangere —
il sudór | che spárge il póvero, —
le sue véglie, | e de le vérgini —
lo scismático | e l'erético —
Tizián, | ne le tue távole, —

Ottonario sdrucc, (nove sillabe).

(Berchet, *Il Romito del Cenisio*, 17;
Tommaseo, *Al Lavoro*, 6; Berchet, *id.* 95;
Rossetti, *All'Austria*, 228; Carducci,
Giambi ed epodi: *Le nozze del mare*, 17).

F	∪ ∪ –́ ∪ | –́ ∪ –́	sulla 3, 5, 7.	Tetrapodia trocaica catalettica	Dimetro ionico anaclomeno catalettico.
	∪ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́	» 3, 5, 7.		
	∪ ∪ –́ ∪ ¦ ∪ ∪ –́	» 3, 7.		
	∪ ∪ –́ ∪ ∪ | –́ ∪	» 3, 7.		
	∪ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́	» 3, 7.		

di tumúlti | annúnziatór. —
che non sá | di méritár ; —
i fratélli | che fuggir —
i suoi bámboli | vestir. —
il Signór | si risvegliò. —

Ottonario tronco (sette sillabe).

(Berchet, *Il Romito del Cenisio*, 36, 21, 108;
Manzoni, *La Risurrezione*, 91, 14).

Terza Serie.

G	∪ ∪ –́ | –́ | –́ ∪ –́ ∪	sulla 3, 4, 5, 7.	Tetrapodia trocaica acatalettica
	∪ ∪ –́ | –́ | ∪ ∪ –́ ∪	» 3, 4, 7.	

la vedrei | mál vólontiéri —
io vedréi | quésta tendénza —

Ottonario piano (otto sillabe).

(Giusti, *La Repubblica*, 17, 13).

H	∪ ∪ –́ | –́ | –́ ∪ –́ ∪ ∪	sulla 3, 4, 5, 7.	Tetrapodia trocaica ipercatalettica
	∪ ∪ –́ | –́ | ∪ ∪ –́ ∪ ∪	» 3, 4, 7.	

tentò il cór | dél sólitário, —
con la ménte | ánsia, fra gli ésuli

Ottonario sdrucc. (nove sillabe).

(Berchet, *Il Romito del Cenisio*, 54, 110).

I	∪ ∪ –́ | –́ | –́ ∪ –́	sulla 3, 4, 5, 7.	Tetrapodia trocaica catalettica
	∪ ∪ –́ | –́ | ∪ ∪ –́	» 3, 4, 7.	

il tribúto | a ún stránio sir —
la commédia | óggi si fà : —

Ottonario tronco (sette sillabe).

(Berchet, *Il Romito del Cenisio*, 78;
Carducci, *Giambi ed epodi: Le nozze del mare*, 27).

Notiamo di subito che il primo schema (G, H, I) della 3ª serie è rarissimo, e si fonde o con gli altri di sopra o col secondo della stessa 3ª serie, e ciò perchè *tre accenti* di seguito non sono accetti e ammessibili, e quando si trovano a caso nel verso, con l'intuonazione della voce si modera o l'uno o l'altro di essi.

A compimento però de' miei schemi, eccone altri sei in riguardo alla *base,* e seguenti gli ultimi accennati.

Quarta Serie

L { ⏑́ ∪ ⏑́ | ⏑́ | ⏑́ ∪ ⏑́ ∪ sulla 1, 3, 4, 5, 7. | Tetrapodia
{ ⏑́ ∪ ⏑́ | ⏑́ | ∪ ∪ ⏑́ ∪ » 1. 3. 4, 7. | trocaica acatalettica

Pria di lui | nél régno etérno —)
gódi, o dónna | álma del cielo —) *Ottonario piano* (otto sillabe).

(Manzoni, *La Risurrezione*, 36, 79).

M { ⏑́ ∪ ⏑́ | ⏑́ | ⏑́ ∪ ⏑́ ∪ ∪ sulla 1, 3, 4, 5, 7. | Tetrapodia
{ — ∪ ⏑́ | ⏑́ ∪ ∪ ⏑́ ∪ ∪ » 1, 3, 4, 7. | troc. ipercatalettica

Nón puó stánza | èssér del giúbilo —)
Puó sottrárlo álle memórie — .) *Ottonario sdrucc.* (nove sillabe).

(Berchet, *Il Romito del Cenisio*, 44, 134).

N { ⏑́ ∪ ⏑́ | ⏑́ | ⏑́ ∪ ⏑́ sulla 1, 3, 4. 5, 7. | Tetrapodia
{ ⏑́ ∪ ⏑́ | ⏑́ | ∪ ∪ ⏑́ » 1, 3, 4, 7. | trocaica catalettica

sórgi, disse, | io són con té. —)
piú ridénte | óggi apparír. —) *Ottonario tronco* (sette sillabe).

(Manzoni, *La Risurrezione*, 28, 98).

Lo ripetiamo: può succedere che in un verso ottonario siano possibili due o tre accenti di seguito; se ne faranno però sentire due soli, e soltanto uno di questi sarà il principale, così potrà in certi casi succedere che sia attenuato l'accento sulla 3ª per far spiccare quello sulla 4ª, come nel verso:

Ella sà próprio di cuoio —
(Poliziano *Ball.* 23),

in cui potremo accentuare maggiormente il *pro* di *proprio*, attenuando, tanto da farlo scomparire, l'accento sopra *sa*; e con ciò il verso sarà egualmente legittimo. Badisi però che queste sono eccezioni e che l'accento naturale dell'ottonario è quello sopra la 3ª sillaba.

Crediamo utile il notare che l'andamento del verso ottonario sarà sempre *trocaico:* perciò apparterrà al *ritmo discendente.* Però se si volessero riprodurre dei *dimetri ionici anaclomeni* col verso ottonario, bisognerà servirsi degli ultimi tre schemi D ed F, e allora si avrà un *ritmo ascendente.*

La tetrapodia trocaica, rarissima da sola nell'antichità classica, diventò, quale ottonario, comunissima nelle poesie religiose e goliardiche del medio evo; indi fu adoperata dai provenzali, destinata poscia a diventare popolarissima nei primordi della lingua italiana.

Infatti, Giovanni Villani ci ha conservato una canzone dei Vespri Siciliani, che incomincia:

> Deh, com'egli è gran pietate
> delle donne di Messina,
> veggendole scapigliate
> portando terra e calcina!
> Dio gli dea briga e travaglio
> chi Messina vuol guastare.

Vediamo come nei primordi questo verso fosse liberissimo, trascurandosi pure l'accento sulla 3ª; licenza questa che in oggi è rara e che sempre torna all'armonia del verso, bene inteso usata da mano maestra.

E veggasi a quale altezza il Manzoni seppe portare l'ottonario:

> Tale il marmo inoperoso,
> che premea l'arca scavata
> gittò via quel vigoroso,
> quando l'anima tornata
> dalla squallida vallea,
> al divino che tacea:
> sorgi, disse, io son con te.
>
> (*La Risurrezione*, 22-28).

E il Rossetti:

> Come il voto che la sera.
> fe' il briaco nel convivio,
> rinnegato è al nuovo dì;
> tal, su l'itala frontiera,
> dell'Italia il desiderio
> all'estranio in sen morì.
>
> (*Il Romito del Cenisio*, 139-144).

Potrà qualcuno sostenere che l'ottonario, usato con arte, sarà ancora un verso monotono? Esso poi fu usato da solo in strofe e misto con altri versi; e sono stupendi i componimenti del Giusti sulla foggia dello *Stabat Mater*, cioè due ottonari ed un senario sdrucciolo:

> Non mi pare idea sì strana
> la repubblica italiana
> una e indivisibile,
>
> (*La Repubblica*, 1-3).

NOVENARIO.

Ed eccoci al verso novenario da alcuni trattatisti obbliato, da altri appena accennato. Il prof. Giuseppe Mazzara [1] così si esprime:

« Il *novenario*, raramente usato, ha nove sillabe e tre maniere d'accento: o sulla 1ª, 6ª e 8ª; o sulla 3ª, 6ª, 7ª e 8ª; o sulla 2ª, 5ª e 8ª. »

---

1) *Precetti Letterarii*, *Trani*, *1889*, pag. 63.

Mi congratulo col Mazzara, pei tre, anzi pei quattro schemi cui accenna.

Siccome poi il *novenario*, equiparato alla metrica classica, può essere dattilico, trocaico o giambico, per seguitare con ordine, incominciamo dal dattilico, cioè dallo schema:

◡ _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ _́ ◡

con gli accenti sulla 2ª, 5ª e 8ª.

La *tripodia dattilica* ha lo schema:

_́ ◡ ◡, _́ ◡ ◡, _́ ◡ ◡,

la quale, con *anacrusi monosillaba*, corrisponde al nostro novenario con accento sulla 2ª, 5ª e 8ª.

Infatti avremo:

a) ◡ | _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ Tripodia dattilica acatalettica
Studiai del Meònio le pàgine — con anacrusi monosillaba,
(*novenario sdrucciolo*).
(Cavallotti, *Sposa di Menecle*, Atto I, scena 4).

b) ◡ | _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ _́ ◡ Tripodia dattilica catalettica in
qual vóce a' suoi càntici amànti — disyllabum, con anacr., mon.
(Idem). — Prosodiaco dei Greci.
(*novenario piano*).

c) ◡ | _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ _́ Tripodia dattilica in syllabam,
col frigio pàstor favellò — con anacrusi monosillaba,
(idem). — (*novenario tronco*).

Il qual verso novenario dattilico, non è altro che il decasillabo con accenti sulla 2ª, 6ª e 9ª diminuito di una sillaba iniziale.

La cesura più italianamente sentita è dopo la 3ª sillaba con parola piana, o dopo la 4ª con sdrucciola, o dopo la 2ª con tronca, e dopo la sesta con parola piana, o dopo la settima con parola sdrucciola, o dopo la quinta con parola tronca. Queste due cesure stanno benissimo appaiate, e alle volte non si sa distinguere quale ne sia la principale. Veggansi i seguenti versi di Cavallotti con entrambe le cesure segnate:

Studiai del Meonio | le pagine
per dirti | d'amor | nova idea:
quai dolci | parole, | nell'isola,
Ulisse | a Calipso | dicea:
(*Sposa di Menecle*, Atto 1° scena 4°)

Questo novenario, sebbene *dattilico*, e perciò di *ritmo discendente*, potrebbesi però, e ciò per *anacrusi*, classificare *tra i ritmi ascendenti*.

Il *novenario trocaico* (*ritmo discendente*) con accento sulla 1ª, 3ª, 6ª e 8ª non è altro che una doppia dipodia trocaica col primo membro ipercatalettico:

–́ ◡ –́ ◡ ◡, –́ ◡ –́ ◡.

Se noi consideriamo questo schema ben facilmente scorgiamo in esso il *Gliconeo II° acatalettico*, e allora il dattilo sarà ciclico, e perciò potremo spostare dattilo e trocheo ceme nel Gliconeo, ed avere:

–́ ◡ –́ ◡, –́ ◡ ◡ –́ ◡,

cioè il *Gliconico III. acatalettico*, ed anche:

–́ ◡ ◡, –́ ◡, –́ ◡ –́ ◡

il *Gliconeo I. acatalettico*.

Così, se il primo *novenario dattilico* da noi considerato, sarà di ritmo ascendente per l'anacrusi, questo secondo *trocaico*, sarà, perchè trocaico, discendente; ma, perchè riproducente i Gliconei logaedici, di ritmo misto, quando questi vorrà riprodurre. Siccome poi *l'ultimo mezzo piede dei Gliconei catalettici può essere in arsi o in tesi*, e se in tesi è riproducibile, come vedremmo, col settenario sdrucciolo; così, se in arsi, sarà riprodotto dal novenario tronco. In quanto poi al novenario sdrucciolo di simil specie poco usato, anzi rarissimo, si può riprodurre rendendo ambi i membri della dipodia trocaica, ipercataletti, o rendendo ipercataletti i gliconei.

La cesura in generale è dopo il primo membro, sia di cinque o di quattro sillabe; però può essere libera come nei *gliconei*.

E valgano gli schemi:

A
- –́ ◡ –́ ◡ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ — sulla 1, 3, 6, 8. — Gliconeo II, acat.
- –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ — » 1, 3, 5, 8. — Gliconeo III, acat.
- –́ ◡ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ — » 1, 4, 6, 8. — Gliconeo I, acat.

Róma lìbera | sémpre sia. —
Róma sèmpre | lìbera sia. —
Libera Róma sémpre sia —
(L'Autore).

Novenario piano (nove sillabe).

B
- –́ ◡ –́ ◡ ◡ | –́ ◡ –́ * — sulla 1, 3, 6, 8. — Gliconeo II, cat.
- –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ ◡ –́ * — » 1, 3, 5, 8. — Gliconeo III, cat.
- –́ ◡ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ –́ * — » 1, 4, 6, 8. — Gliconeo I, cat.

Bálda l'ánima sémpre fú. —
Bálda sèmpre l'ánima fu. —
L'ánima bálda sèmpre fú. —
(L'Autore).

Novenario tronco (otto sillabe).

* Con l'ultimo mezzo piede in *arsi*.

	Schema		Accenti	
C	́– ◡ ́– ◡ ◡ | ́– ◡ ́– ◡ ◡	sulla	1, 3, 6, 8.	Doppia dip. troc. iperc. Gliconeo II ipercat.
	́– ◡ ́– ◡ | ́– ◡ ◡ ́– ◡ ◡	»	1, 3, 5, 8.	Dip. troc.; quin. sdruc. Gliconeo III, id.
	́– ◡ ◡ ́– ◡ | ́– ◡ ́– ◡ ◡	»	1, 4, 6, 8.	Quin. piano; quat. sdruc. Gliconeo I, id.

Vágo nóbile | viso angélico. —
Vágo viso | nóbile angélico. —
Nóbile vágo | viso angélico. —
(L'AUTORE).

Novenario sdrucc. (dieci sillabe).

Questa forma di novenario non è usata dagli autori italiani, ma è invece comunissima nella poesia popolare.

E veniamo ora al *novenario* più importante, cioè a quello *giambico* di *ritmo ascendente*, che sarebbe con gli accenti sulla 2ª, 4ª, 6ª e 8ª. Tale novenario deriva dalla *tetrapodia giambica*:

◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́–,

la quale, nella sua forma ipercatalettica ci dà lo schema:

◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡

del novenario con accenti sulla 2ª, 4ª, 6ª e 8ª.

Abbiamo però veduto che il *dimetro giambico ipercatalettico* latino, con lo schema:

⏒ ́– ◡ –, ⏒ ́– ◡ –, ⏒

è chiamato *Verso Alcaico Enneasillabo* o novenario, e prende anche nome di *pentapodia giambica catalettica* o *tetrapodia giambica ipercatalettica*, il quale in questo caso misurandosi a piedi con tutte le sue arsi, corrisponde allo schema:

◡ ́–, ◡ ́–, ◡ ́–, ◡ ́–, ◡

per primo dianzi citato, il quale può essere equivalente ad una *tetrapodía* (o dimetro) *trocaica con anacrusi*, cioè allo schema:

◡ | ́– ◡, ́– ◡, ́– ◡, ́– ◡.

Ciò stabilito, noi potremo far subire alle due dipodie trocaiche tutte le leggi dipodiche ed avere cioè lo schema:

⏒ | ⏓́ ◡ ́– ⏒ ⏓́ ◡ ́– ◡.

o per meglio dire *un novenario con tutte le forme dell'ottonario trocaico preceduto dalla anacrusi monosillaba.*

In quanto alle cesure, saranno quelle del Novenario alcaico latino, o quelle dell'ottonario con anacrusi, cioè dopo la 5ª o la 4ª o la 6ª, e perciò si farà in modo che la prima parte del novenario sia un quinario o piano o tronco o sdrucciolo, e la seconda parte il resto del verso.

Questo novenario adunque, chiamiamolo *Alcaico*, può avere ben 42 forme, cioè tante quante sono qnelle dell'ottonario trocaico: Io non voglio ripeterle, perciò rimando lo studioso all'ottonario; faccia precedere ciascuna delle quarantadue forme dalla sillaba *non* ed avrà tutti gli esempi del novenario. Mi permetto però di avvisare, che, come le forme purissime dell'ottonario sono:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑	Ottonario	piano
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑	»	sdrucciolo
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́	»	tronco;

cioè quelle con gli accenti sulle sillabe dispari (1ª, 3ª, 5ª, 8ª); così, e perchè di origine giambica, le forme purissime del *novenario alcaico* saranno:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑	Novenario	piano
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑	»	sdrucciolo
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́	»	tronco,

con gli accenti sulle sillabe pari (2ª, 4ª, 6ª, 8ª,) e con le cesure sopra indicate.

Valgano gli esempi:

> Guerrièro intuòna il cànto amáto. —
> Guerrièro intuòna il cànto amábile. —
> Guerrière intuòna il cánto ognór. —
>
> (L'Autore).

Questo verso lasciò il posto all'ottonario ben più armonioso; è innegabile però che possa non essere del tutto ostico qualora venga trattato con arte.

Sentasi il Chiabrera:

> Giá mi dolsi io, che acerbo orgoglio
> del mio bel sol turbasse i rai,
> sicché ria nube di cordoglio
> lungo da me non gisse mai:
> giá mi dolsi io, ch'empio veleno
> di gelosia m'empisse il seno,
> sicché mio cor sen venia meno.
>
> (*Canzonetta* 23· *Strofa* 1ª)

Comunissimo invece nella poesia dialettale, dov'è alternato con l'ottonario, fu verso dei primordi della lingua italiana, specie per le traduzioni dal Francese, ed ancor oggi sorvive fresco e bello nei canti popolari dell'Alta Italia.

Tra i primitivi componimenti in questo ritmo (novenari mescolati però con ottonari) possiamo ricordare la *Passione* in 1800 versi, pubblicata dal dott. Mazzatinti nella *Scelta di curiosità* del Romagnoli (Poesie Religiose del secolo XIV. Bologna 1881); il testo veneto del *Renard* in 703 versi; la *Leggenda di S. Maria Egiziana*, ambidue pubblicate nel *Giornale di Filologia romanza*, il primo nel N. 5 pag. 153, dal Putelli, il secondo nel N. 7 pag, 89 dal Casini; *Il Lamento della Sposa Padovana*, pubblicata dal Carducci nelle *Cantilene e Ballate* a pag. 22.

Decasillabo.

E lo stesso prof. Mazzara ne' suoi *Precetti letterarii*, dice che il *decasillabo* italiano *è formato da dieci sillabe con l'accento sulla 3ª, 6ª* e *9ª*, oppure da due quinari.

A mio parere il decasillabo può essere di tre specie: *dattilico, trocaico, logaedico.*

Il *decasillabo dattilico* non sarà che la *tripodia dattilica con anacrusi bisillaba*, corrispondente allo schema:

◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡,

il quale è possibile in italiano in tutte e tre le sue forme, con le cesure del novenario dattilico (accresciuto di una sillaba in iniziale), cioè dopo la 4ª con parola piana, dopo la 5ª con sdrucciola, dopo la 3ª con tronca; e dopo la 7ª con parola piana, dopo la 8ª con parola sdrucciola, dopo la 6ª con parola tronca. Avrà gli accenti sulla 3ª, 6ª e 8ª sillaba.

Avremo gli schemi:

a) ◡ ◡ | —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ Tripodia dattilica acatalettica con anacrusi bisillaba (*decasillabo sdrucciolo*).

Indistinte | due sillabe | mórmora
(Cavallotti, *Sveglia del Mattino*, 45)

b) ◡ ◡ ¦ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ Tripodia dattilica catalettica in disyllabum con anacrusi bisillaba. Parem. dei Greci. (*novenario piano*).

O teménti | dall'ira | ventúra
(Manzoni, *La Passione*, 1).

c) ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ Tripodia dattilica cat. in syllabam con anacr. bisillaba (*novenario tronco*).
è la vèste | del védovo | altár
(MANZONI, *La Passione*, 8).

Questa forma del verso decasillabo è antichissima, e si mescolò dapprima coi novenari. Fu Manzoni a, direi quasi, sublimarla nei suoi *Inni:*

Soffermati | sull'arida | sponda,
volti i guardi | al varcato | Ticino,
tutti assorti | nel novo | destino,
certi in cor | dell'antica | virtù,
àn giurato! | Non fia che | quest'onda
scorra più | tra due rive | straniere:
non fia loco | ove sorgan | barriere
tra l'Italia | e l'Italia, | mai più!
(MANZONI, *Marzo 1821*, 1-8).

Di queste due cesure, però, che alle volte non si sa quale ne sia la principale, predomina la prima, e infatti opera maggior distacco nella lettura. Tale decasillabo, sebbene *dattilico*, e perciò di *ritmo discendente*, per l'*anacrusi* potrà essere classificato tra i *ritmi ascendenti.*

Il *decasillabo trocaico* (*ritmo discendente*) non è altro che una *pentapodia trocaica* :

–́ ◡, –́ ◡, –́ ◡, –́ ◡, –́ ◡,

la quale però, come tale, con tutte le sue arsi, formerebbe un ritmo pesante, mentre riducendola ad una *dipodia trocaica*:

–́ ◡ – ◡

seguita da una *tripodia trocaica*:

–́ ◡ – ◡ –́ ◡,

si potrebbe avere questo schema men pesante:

–́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ –́ ◡,

cioè, contando per tesi le arsi senza ictus, quest'altro più concreto:

–́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡,

eguale ad una *tripodia peonica catalettica in disyllabum*, di cui però riuscirebbe difficilissima la riproduzione in italiano, anzi quasi impossibile.

Perciò, lasciando a tale verso il suo ritmo puro, per quanto pesante, noi dovremo ritornare allo schema suesposto, cioè:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡,

il quale non è altro che il nostro *endecasillabo* mancante della sillaba iniziale.

Questo verso, con tutte le sue arsi, fu usato dal Chiabrera nell'ode a Urbano VIII. quale quarto verso della strofe alcaica.

La cesura di tale verso è dopo la 4ª sillaba con parola piana o dopo la 6ª od 8ª sempre con parola piana, e perciò dopo la 5ª con parola sdrucciola e dopo la 3ª con tronca, ovvero dopo la 7ª con parola sdrucciola e dopo la 5ª con parola tronca.

Eccone i suoi schemi:

a) _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ — Pentapodia troc. pura acat. (*decasillabo piano*).
Séggi scélti : délle Ninfe Ascrée —
(Chiabrera, *Ode a Urbano VIII*).

b) _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ ⏑ — Pentapodia troc. pura iperc. (*decasillabo sdrucciolo*).
Sóle d'óro, | t'ámo, | o lúce nitida
(L'Autore).

c) _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ — Pentapodia troc. pura cat. (*decasillabo tronco*).
Sóle d'óro, | t'ámo, | o lúce ognór
(L'Autore).

Però non fu usata che la prima forma, cioè il decasillabo piano.

Che questo poi sia il corrispondente all'ultimo verso della strofe alcaica, cioè il *decasillabo alcaico logaedico*, non ostante che per tale l'abbia usato il Chiabrera, il Carducci e molti altri, io dico di no. Perchè? La risposta conviene ad altra parte importautissima del presente lavoro; pazienti dunque il lettore.

Ho accennato di sopra alle tre forme del decasillabo italiano, cioè alla *dattilica*, la più comune; alla *trocaica*, usata rarissimamente; e alla *logaedica*.

Quest'ultima però è della nuova *poesia barbara* del Carducci ed avrebbe lo schema del *decasillabo alcaico logaedico*, quarto verso della strofe alcaica, cioè:

_́ ⏑ ⏑, _́ ⏑ ⏑, _́ ⏑, _́ ⏑,

composta da nna *dipodia dattilica* seguita da una *dipodia trocaica*.

Possiamo già in parte rispondere ora al *perchè?* di cui sopra, dicendo che lo schema del verso *decasillabo alcaico*:

_́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑

ha gli accenti sulla 1ª, 4ª, 7ª e 9ª; mentre lo schema della pentapodia trocaica li ha sulla 1ª, 3ª, 5ª, 7ª e 9ª perciò saranno legittimi versi *decasillabi alcaici* secondo le arsi quelli sullo schema:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑,

come:

squállidi, plúmbeï, | frêddi intórno
(Carducci - *A Garibaldi*, 4),

mentre quelli all' uso del Chiabrera e tutti gli altri del Carducci con differenti accenti non torneranno. L'errore del Chiabrera è d'aver preso a modello la *pentapodia trocaica* e non il *decasillabo alcaico;* l'errore del Carducci invece, consiste in ben altro. In che cosa? Nell'errore fondamentale del suo metodo, e di ciò parleremo a suo tempo in parte quarta.

Endecasillabo.

Eccoci al verso più importante della poesia italiana, sul quale pur troppo i trattatisti non dicono altro che desso è di undici sillabe con gli accenti sulla 6ª e 10ª; o sulla 4ª, 6ª e 10ª; o sulle 4ª, 8ª e 10ª: o sulla 4ª, 7ª e 10, dando così i quattro schemi:

Ben altro dovrebbero dire, e ben altro dovrebbero sapere i giovani del liceo e dell'università, e, mi sia concesso, anche certi poeti e cert'altri critici.... sgrammaticati.

Interminabile sarebbe in vero la discussione sulle origini di questo verso, e la confutazione di ogni suo schema e di tutte le eccezioni inerenti porterebbero un lavoro che, per quanto interessante, arido pur sempre riuscirebbe.

Alcuni egregi, quali il Gautier, il ten Brink ed il Bartsch, ritengono che il *decasillabo francese*, corrispondente all'*endecasillabo italiano*, derivi dal *trimetro dattilico ipercataletico*, il cui schema sarebbe:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑.

Io però avrei detto, credo con piu giustezza, dal *tetrametro dattilico acataletico*:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑

senza cesura a metà, corrispondente all'*endecasillabo sdrucciolo* dell'Ariosto, p. e.:

> quésti san tútte le cóse che occupárono
> (*Negromante - Prologo*).

Il *tetrametro dattilico*, reso *catalettico in disyllabum* avrebbe lo schema:

—́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑.

che corrisponderebbe al nostro endecasillabo con gli accenti sulla 4ª, 7ª e 10ª, come in Dante.

> Io dirò cósa incredibile e véra;
> nèl picciol cérchio s'entráva per pórta
> ché si nomáva da quei de la Péra,
> (*Paradiso* - *XVI.* 124 - 126).

E questa forma di endecasillabo italiano è una delle tante che si hanno; che sia poi l'originale io lo nego col Rajna, e perchè *è questo un verso affatto raro anche in antico e sparisce nel medio evo*, e perchè *la pausa mediana che nel decasillabo* (francese) *ha un'importanza capitale e una stabilità inconcussa, nel trimetro vaga invece con piena libertà* [1]; e perchè, per tale endecasillabo italiano, come continuazione del decasillabo francese, l'abolizione dèlla cesura a metà, formerebbe un altro verso, in tutti i casi più avvicinabile, come vedemmo cogli endecasillabi d'Ariosto e di Dante citati, al *tetrametro dattilico*. Ma che tale forma sia quella originaria dell'endecasillabo, lo nega il Rajna, perchè *non si deriva da un metro dattilico, ossia ternario, un ritmo di andamento binario, e propriamente giambico, che manifesta ben chiara questa sua indole colle posizioni che gli accenti prendono nelle varie sue forme, e colle ripugnanze contro certe collocazioni*.

E così altri illustri sono disparatissimi nelle loro congetture intorno alla origine dell'endecasillabo. Castelvetro lo fa derivare ora dal *falecio*, ora dal *saffico*, ora dall'*asclepiadeo minore* ed ora dal *trimetro giambico acatalettico*; lo Zambaldi accetta queste derivazioni, ommettendo però l'*asclepiadeo* e aggiungendo invece il *trimetro giambico catalettico*; il Mutzl e il Wolf dal *trimetro giambico catalettico* e *brachicatalettico;* il Rochat dal *catalettico* solo; il Benloew dal *trimetro giambico acatalettico*; il Nigra [2] poi dal *saffico greco-latino*.

---

1) *Le fonti dell'epopea francese*, pag. 507, 159.

2) *La poesia popolare italiana*. Romania V, pagg. 433).

E il Fraccaroli così si esprime:

« La confutazione che il Rajna fa di tutte queste teorie, muove « principalmente dalla cesura. Il verso decasillabo francese e il « provenzale del pari, nella forma sua più comune, che chiame- « remo col Rajna *a minore*, ha una cesura costante dopo la quarta « sillaba, che ha sempre l'arsi sopra di sè. È ammesso però che « dopo questa cesura possa seguire una sillaba atona, senza alcun « valore ritmico, di guisa che a compiere il verso occorrano sempre « in francese e provenzale sei sillade, vi sia o non vi sia nella « prima parte la detta appendice, lo Zambaldi porta ad esempio questi « versi di Rambaldo di Vaqueiras che giova ripetere:

« E s'ieus volia | retraire ni comtar
« los onrats faits | senher, qu' ieus ai vist far,
« poiria nos | a amdos enuiar.
« Mais cen piuze*llas* | vos ai vist maridar
« a coms, marques, | a baros d'aut afar,
« c'anc ab neg*una* | jovens no us fetz peccar.

« Questa sillaba ridondante alla cesura si trova non rarissime « volte anche nei primi e più accurati poeti italiani, quando l'en- « decasillabo ha rima al mezzo, come nella famosa ballata del Ca- » valcanti:

« In un boschetto trovai pastorella.

« Su cinque versi con rima al mezzo solo l'ultimo eccede:

« e tanto vi sentio gioia e dolzore
« che Dio d'Amore — mi parve ivi vedere 1).

Ma questa licenza, come in italiano, così cadde dall'uso anche in francese, dove ora dopo la cesura non viene tollerata alcuna atona, ancorchè muta, se non elisa da vocale iniziale seguente.

E il Rajna confutando le opinioni sopra allegate sulla derivazione del nostro endecasillabo, così dice:

« Il trimetro giambico non catalettico (cioè, diciamo noi, il *trimetro giambico acatalettico*) appaga l'orecchio nostro, che lo sente corrispondere così bene all'endecasillabo sdrucciolo:

Phaselus ille quem videtis hospites...
Opus foret volare, sive linteo.

« Ma trasportiamoci nella Francia e le cose cambieranno d'aspetto. « Si parla della cesura pentemimera. Quel primo membro di cinque « sillabe coll'accento sulla quarta combinerà esattamente, sta bene,

1) *Op. cit.*, pagg. 104, 105.

« col primo membro di quello che dirò il *decasillabo a minore;* ma
« il secondo si troverà di necessità o troppo corto, o troppo lungo.
« Troppo corto, se teniam ferma la pronuncia nostra; troppo lungo,
« se ci accomodiamo alla francese, che nel latino scritto e cantato
« pose da età remotissima un accento sull'ultima dei proparossitoni.
« E precisamente le stesse osservazioni son da ripetere, data la cesura
« eptemimera e chiamato a confronto il *decasillabo a maiore* [1] ».

Non calcolando la supposizione di pronunciare il resto del verso latino al modo francese, e non badando agli sdruccioli, mera variazione dei versi piani, bisogna considerare che tale cesura è comune al *saffico* e al *trimetro giambico catalettico*; non mai usato da solo in antico.

Che il nostro *endecasillabo piano* non sia la continuità del *trimetro giambico catalettico* io non voglio discutere, e nemmeno se sia prima sorto l'*endacasillabo sdrucciolo* e che perciò questo sia o no continuità del *trimetro giambico acatalettico* con l'ultima arsi ammorzata; è però certo che coll'*endecasillabo piano* si può riprodurre il *trimetro giambico catalettico* e coll'*endecasillabo sdrucciolo* il *trimetro giambico acatalettico*, come dimostra anche lo Stampini [2].

Credo però col Fraccaroli che l'endecasillabo non sia nato per mero capriccio di qualche poeta, ma che i poeti l'abbiano certamente raccolto dal popolo, e aggiungo che, sia o non sia la continuazione legittima del trimetro giambico, vi sta il raffronto con questo ben da vicino, e concludo con lo Zambaldi [3] che il metro antico che contribuì alla formazione del moderno endecasillabo, più ancora che il *trimetro giambico catalettico*, è l'*acatalettico;* tanto più che il *catalettico* non fu mai usato da solo nell'antichità, mentre invece l'*acatalettico*, come nota anche lo Stampini [4], fu usato più ampiamente e spessissimo da solo. Tale apparente controsenso (giacchè sembrerebbe essere più razionale che l'endecasillabo derivasse in tutti i casi del trimetro giambico catalettico e non dall'acatalettico) lo abbiamo anche nel settenario nostro che corrisponde al dimetro giambico catalettico, ma che deriva dall'acatalettico, maggiormente adoperato nell'antichità, nella sua forma sdrucciola.

E ciò dice anche lo Zambaldi [5]; tanto che sarebbe da credere:

---

1) *Op. cit.*, pagg. 507-509.

2) *Le Odi Barbare* di G. Carducci e la *Metrica Latina;* Torino, Loescher 1881, pag. 61.

3) *Il ritmo dei versi italiani*, pagg. 48 e 49.

4) *Op. cit.* pag. 63.

5) *Op. cit.* pag. 41.

1° O che si sia formato dapprima l'*endecasillabo sdrucciolo* equiparato al *trimetro giambico acatalettico*, e che dallo sdrucciolo siasi originato il *piano*, equiparato al *catalettico;* con ciò, come la forma *catalettica latina* è derivata dall'*acatalettica*, forma pura, così anche la forma *piana italiana* sarebbe derivata dalla *sdrucciola*, forma pura equiparata alla pura latina.

2° O che l'*endecasillabo piano* siasi per primo formato, equiparato al *trimetro giambico acatalettico*, non soltanto ammorzando, come per lo sdrucciolo, l'arsi finale, ma togliendola addirittura, dimenticandosi che in latino eravi già la forma *catalettica*, la quale poteva far risparmiare questo lavoro. Ma, se scientificamente, l'endecasillabo, se non origine e continuità, ha possibile confronto ed eguaglianza col *trimetro giambico*, ciò che è innegabile, l'aver dimenticato il raffronto colla forma *catalettica latina* è spiegato da quanto abbiamo detto prima, cioè che il *catalettico* non era usato da solo, mentre l'*acatalettico* lo era moltissimo: dunque ecco perchè è da ritenersi che la formazione dell'*endecasillabo* origini dal *trimetro giambico acatalettico*, piuttosto che dal *catalettico;* e che la forma prima e, direi di base, dell'endecasillabo, come di qualunque altro verso italiano, sia la *piana*, essendo la *sdrucciola* e la *tronca* variazioni e null'altro.

Tale legge potrebbesi tenere anche per il settenario, come dicemmo.

Delle due supposizioni esposte, io scelgo la seconda perchè più conforme alla storia, dapprima, del *trimetro giambico*, indi dell'*endecasillabo*.

Stabilito adunque che la formazione dell'*endecasillabo* (piano) si possa trovare nel *trimetro giambico acatalettico*; potremo però sempre dire che l'*endecasillabo sdrucciolo* potrà riprodurre il *trimetro giambico acatalettico*, e che il *piano* potrà riprodurre il *catalettico*.

Resta però un'altra questione: la cesura. Il prof. Fraccaroli così si esprime:

« Le parole italiane più comunemente hanno uscita trocaica,
« quindi la cesura pentemimera è in italiano la più facile e la più
« comune:

> Quali dal vento — le gonfiate vele
> caggiano avvolte — poichè l'alber fiacca,
> tal cadde a terra — la fiera crudele.

« Le parole francesi, a non contare la muta finale, hanno invece
« uscita giambica; la cesura pentemimera adunque nella poesia

« francese era impossibile. Il Rajna, in una nota a pag. 510 dice
« che il Rochat, nel suo *Etude sur le vers décasyllabe dans la*
« *poésie française au moyen âge*, che io non ho potuto vedere, è
« « costretto a pretendere che la cesura sia stata ritratta di una
« sillaba. Ma allora addio una delle principali convenienze. E l'ac-
« cento? »

« Probabilmente dunque il Rochat disse quello che vorrei dire
« io, che cioè la cesura fu ritirata in francese dopo la quarta;
« ma questo a buon conto io non credo sarebbe stato uno snatu-
« rare il trimetro giambico più che non abbiano snaturato il saf-
« fico i poeti latini, che fissarono la cesura pentemimera ignota al
« saffico greco, con la differenza che a Roma l'innovazione fu in-
« trodotta dai dotti, che pur possono errare, in Francia dal popolo
« che in queste cose non erra mai, e che in Latino poteva essere
« capriccio, in Francia era necessità.

« Resta dunque per me stabilito che il giambo greco da una
« parte e dall'altra l'endecasillabo nostro ed il decasillabo francese
« almeno nella sua forma moderna, si corrispondono, non già per-
« chè l'uno derivi dall'altro, ma perchè il senso ritmico, in quanto
« le circostanze e la materia si prestino, si rivela in analoghe
« applicazioni.

« Si vorrebbe però anche spiegare la sovrabbondanza even-
« tuale di una sillaba nel primo membro nel verso francese e
« provenzale.

« È noto come la metrica provenzale e francese non avesse fis-
« sato che l'ultima arsi del verso, oltre quella della cesura per
« quei versi che dovevano averla, e mi pare che dopo quanto si
« è veduto fin qui non vi possa esser più dubbio che per i ritmi
« giambo-trocaici la stessa regola nei primordi nostri influiva anche
« sulla versificazione italiana.

« Ora (continua il Fraccaroli) i versi franco - provenzali la
« cesura li divideva in due membri, ciascuno dei quali alla sua
« volta era un verso che si potea anche usare separatamente. Se
« tagliamo infatti i decasillabi *a minore* provenzali e francesi an-
« tichi, ed anche i francesi moderni, dopo la cesura, avremo tanti
« versetti alternati di quattro e di sei sillabe, che saranno ritmi-
« camente tanti quadernari e senari legittimi (quinari e settenari
« secondo la nostra nomenclatura), versi che del resto realmente
« anche si usava alternare, e in tale caso non si distinguevano
« dagli endecasillabi che per la rima dopo ogni membro.

« Così, per esempio, Guglielmo di Cabestaing [1]:

« Li dous consire
« quem don'amors soven,
« domnam fan dire
« de vos maint vers plazen.

« Se questi versi li distribuissimo sopra due righe, tornerebbero
« decasillabi giusti secondo la metrica antica con la sillaba atona
« dopo la quarta. Anche nei canti goliardici si trovano misti,
« comecchè irregolarmente, settenerari e quinari [2].

« Ora si domanda: questa sillaba atona è essa avanzo dell'an-
« tico quinario e indizio della primitiva separazione tra i due ele-
« menti che costituirono il verso, o è indizio invece d'una ten-
« denza a dividere l'unità ritmica dell'endecasillabo in due fram-
« menti? Non mi pare affatto che la seconda ipotesi possa reggere,
« in quanto la sillaba atona la troviamo fin nei monumenti più
« antichi, fin nel Boezio, che è il più antico poema della lettera-
« tura provenzale, e poi mano mano tende a sparire, e sparisce del
« tutto, salvo il caso dell'elisione, nel verso moderno francese. Ora
« fino a tanto che ciascun membro costituiva un verso a sè, se-
« condo la regola generale, nulla importava quante sillabe vi fos-
« sero aggiunte dopo l'ultima arsi; quando l'unità fu costituita,
« quelle sillabe che la interrompevano dovevano affatto cadere.

« D'altra parte la fusione fra la dipodia (quinario) e la tripodia
« (settenario), non poteva avvenire dapprima che in Francia. Così
« vedemmo analogamente che il verso novenario giambico nella
« letteratura franco-provenzale raggiunse il suo pieno sviluppo, in
« Italia diede qualche fiore in principio, poi dissecò.

« Il francese coi suoi ossitoni non durava fatica a congiungere
« i due membri disuguali:

$$\smile - \smile - \mid \smile - \smile - \smile -,$$

« più che non ne durasse a legare i due eguali:

$$\smile - \smile - \mid \smile - \smile -.$$

« Tanto nell'un caso quanto nell'altro, il ritmo riusciva conti-
« nuato. Il provenzale che non ha molte uscite parossitone, senza
« difficoltà seguiva il ritmo francese.

« L'italiano invece non poteva tenere la medesima via; l'uscita
« parossitona è in italiano la più comune, nè vi sono sillabe mute.

---

1) Bartsch, *Chrestomathie Prov.*, pag. 73. Elberfeld, 1880.

2) *Carm. Bur.* pagg. 129, 130, n. 40 et al.

« Noi vedemmo come la poesia dialettale nel novenario si sforzi a
« tener dietro alle altre lingue-romanze; vedemmo pure come in
« detto verso la poesia dialettale ammetta in italiano la sillaba
« atona (se non muta), ridondante senza guasto nel ritmo dopo la
« prima dipodia, sillaba che nel Toscano restò costante (doppio
« quinario). E del pari nell'endecasillabo noi troviamo anche in
« italiano vestigia della sua antica forma qualche rara volta quando
« ha rima nel mezzo. Ma l'italiano trovò il verso già fatto, trovò
« l'unità ritmica costituita, e se l'adattò secondo l'indole propria
« senza incontrare molta difficoltà [1]. »

E poco dopo l'illustre scrittore, conclude:

« Così dunque la lingua francese formò per prima la serie del-
« l'endecasillabo, e la formò facilmente, perchè bastava senz'altro
« porre di seguito l'uno all'altro i due membri, e il verso era già
« fatto, come analogamente fu composto l'alessandrino: ma per ciò
« stesso i due membri rimasero sempre ben separati tra loro e ri-
« spettivamente intatti e interi, ed ancor oggi ogni verso francese
« si scinde ne' suoi elementi primitivi: se anzi nel dividere il de-
« casillabo costantemente dopo la quarta non risultassero rispetti-
« vamente un intero e perfetto quadernario e un intero e perfetto
« senario, vorrebbe dire che quel verso è sbagliato. Il provenzale,
« scarso com'era di uscite trocaiche, non era certo la lingua adatta
« per fare il legame più stretto [2]: oltre di ciò il decasillabo pro-
« venzale nacque troppo presto; esso iniziò la combinazione; a farla
« procedere più oltre non lo sforzava la lingua e lo ratteneva la
« tradizione. L'italiano invece, pur non volendo, doveva fare l'ul-
« timo passo, o altrimenti era impossibile fare italiano quel verso [3]. »

Infatti, se noi consideriamo l'endecasillabo italiano, scorgiamo che non è altro che una *pentapodia giambica ipercatalettica*, o per meglio dire l'unione della *dipodia* e della *tripodia ipercatalettica* (endecasillabo *a minore*).

◡ _ ◡ _ | ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡.

o l'unione della *tripodia* e della *dipodia ipercatalettica* (endecasillabo *a maiore*).

◡ _ ◡ _ ◡ _ | ◡ _ ◡ _ ◡

---

1) *Op. cit.*, pagg. 106-108.
2) Rajna, *Op. cit.*, pag. 516 nota.
3) *Op. cit.*, pag. 110.

E la fusione tra i due membri è quella identica che vedemmo nell'ottonario e nel novenario; cioè, la prima parte deve sempre essere un verso (quinario e settenario a seconda dei casi), sempre compiuto, cioè piano, sdrucciolo o tronco, e la seconda parte ciò che rimane pel compimento del verso.

Giova notare però, che nell'endecasillabo *a minore*, cioè quando il primo membro è *quinario*, non può reggere la forma sdrucciola (la *dipodia doppio-ipercatalcttica*), giacchè con tale forma sarebbe introdotto un equilibrio ripugnante al complesso pentapodico, il quale vuol sempre il rapporto di 3: 2 [1], e rifugge dalla cesura a metà, come l'antico *trimetro giambico greco*. Vero è che troviamo esempi di tal genere, ma tra gli antichi erano corretti dalla musica; tra i moderni sarebbero versi sbagliati, facendo riuscire il verso endecasillabo in due membri staccati, cioè con l'effetto di due quinari accoppiati, l'uno sdrucciolo, l'altro piano.

E siccome i due elementi del nostro endecasillabo si fondono, direi quasi, col Fraccaroli, *chimicamente*, si possono anche alternare di posto, dando origine, come vedemmo, all'endecasillabo *a minore* ed *a maiore*, mentre invece nel provenzale e nel francese rimangono intatti, e prevalendo sempre sull'intero verso non possono cambiare di posto.

Riguardo poi alla disposizione dell'endecasillabo, il Fraccaroli cita due regole del Berengo [2]:

« 1° Quando l'accento della sesta sillaba cade sopra una pa-
« rola piana, la cui ultima sillaba non venga elisa, deesi schivare
« di finire il verso con l'aggiungervi due soli disillabi: perchè
« in tal guisa l'armonia del verso non si sostiene, e il verso fi-
« nisce, per così dire, spezzato e cascante, come nei versi:

« Si cominciò Beatrice *questo canto*.
(DANTE).

« Ma s'io v'era con saldi *chiavi fisso*.
(PETRARCA).

« Sette e sette leggiadre *ninfe e belle*.
(CARO). »

« 2° La nona sillaba d'un verso endecasillabo ricusa un'ac-
« cento forte e vibrato, e perciò, tranne l'accento acuto de' mono-

---

1) Westphal, *Metrik*. II, pag. 122 e seg.
2) *Trattato della Versif. Italiana*.

« sillabi, si interi come tronchi, non vuolsi far cadere in quella
« sede l'accento di qualsivoglia altra parola; come nei versi:

« Che all'aura il vago e biondo ca*pel* chiuda —
« Lo sentia dentro al cor già ve*nir* meno —
« Non di muro o di poggio o di *ra*mo ombra —
(Petrarca). »

Ma osserva benissimo il Fraccaroli che queste due regole sono più arte che tecnica, e che anche trasgredendole il verso non torna sbagliato, per quanto le norme del Berengo siano ragionevoli; e che anzi l'incontro delle due arsi (come si vide apparentemente anche nel settenario) non farebbe che dimostrare come l'endecasillabo sia la unione di due membri distinti, avvenendo tale incontro tra la 4ª e la 5ª se il primo membro è un quinario tronco e il secondo (settenario) incomincia per arsi, come:

Ad alber si, | come l'orribil fiera, —

e tra la 6ª e la 7ª se il primo membro è un settenario tronco e il secondo (quinario) incomincia per arsi, come:

Le donne, i cavalier, | l'arme, gli amori. —

Ciò detto, possiamo vedere quanti e quali sono gli schemi dell'endecasillabo.

Sappiamo che *tre* sono gli schemi del quinario e *otto* quegli del settenario; per conseguenza il prodotto di tali schemi darà il numero di quelli dell'endecasillabo, cioè *ventiquattro*. Ma l'endecasillabo può incominciare col quinario (*a minore*), o col settenario (*a maiore*), dunque avremo il doppio, cioè *quarantotto schemi*. Ma in oltre l'endesillabo *a minore* cominciante dal quinario) può avere due cesure, cioè dopo la quinta se il quinario e piano, e dopo la quarta se è tronco, ciò però che succede, per il motivo che vedremo tra poco, quando il settenario incomincia in tesi, e il settenario incomincia in tesi *cinque* volte, che moltiplicate con le *tre* forme del quinario, ci danno altri *quindici* schemi da unire ai *quarantotto*, formandone così *sessantatre*.

Esaminando poi l'endecasillabo *a maiore*, vediamo come possa il settenario avere tre cesure, cioè essere il settenario piano, sdrucciolo e tronco. Del piano abbiamo computati gli schemi (ventiquattro), dello sdrucciolo sono possibili *otto* forme, cioè quando al settenario segue il quinario

◡ ◡ ◡ _ ◡;

del tronco *sedici* forme, cioè *otto* quando al settenario segue il quinario:

◡ ◡ ◡ _ ◡,

e altrettante col quinario:

◡ _ ◡ _ ◡;

avremo per conseguenza *ottantasette forme dell'endecasillabo*; ma notando che questo verso può essere a sua volta piano, sdrucciolo e tronco, noi potremo avere *duecentosessantun schemi* di esso.

Il prof. Fraccaroli [1] ebbe la bella idea di dare quarantotto schemi con singoli esempii; io, volendo far cosa utile, credo e spero di trovare la grande pazienza per darli tutti *duecentosessantuno* con relativi esempi.

Cominciamo adunque dall'endecasillabo *a minore* (*piano*) il quale avrà *trentanove* schemi secondo la seguente tabella:

	1.	2.	3.	4.	5.					
a)	◡	_́	◡	_́	◡					
b)	_́	◡	◡	_́	◡					
c)	◡	◡	◡	_́	◡					

	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.
A.	◡	_́	◡	_́	◡	_́	◡
B.	_́	◡	◡	_́	◡	_́	◡
C.	◡	◡	◡	_́	◡	_́	◡
D.	◡	_́	_́	◡	◡	_́	◡
E.	_́	◡	_́	◡	◡	_́	◡
F.	◡	◡	_́	◡	◡	_́	◡
G.	◡	_́	◡	◡	◡	_́	◡
H.	_́	◡	◡	◡	◡	_́	◡

Abbiamo detto che i due membri, quinario e settenario, si fondono insieme, e di *dodici* sillabe ne restano *undici*; è evidente adunque che la 5ª del *quinario* si fonde con la 1ª del *settenario*. È vero che il primo membro, in questo caso quinario, deve formare sempre un verso compiuto, ma come giustamente osserva il Fraccaroli, tecnicamente però la sillaba d'incontro, la 5ª, deve considerarsi del secondo membro per amore alla elisione, e perchè il primo membro è sempre compiuto senza di essa, mentre il secondo membro non lo è mai.

Così segneremo l'incisione del ritmo costantemente dopo il se-

2) *Op. cit.* pagg. 113-117.

condo giambo, cioè dopo la 4ª sillaba; avvertendo che la 5ª scomparirà elisa dalla 1ª del settenario, essa pure segnata col numero 5.

Segnerò in pari tempo la cesura dopo il quinario piano o tronco (mai sdrucciolo), nell'esempio, avvertendo di non confondere il segno dell'incisione nello schema con quello della cesura nell'esempio; i quali potranno corrispondersi quando il quinario è tronco (entrambi dopo la 4ª), mai quando il quinario è piano, giacchè l'incisione sarà dopo la 4ª e la cesura dopo la 5ª sillaba. Come dicemmo, il quinario sarà *tronco* quindici volte.

Endecasillabo a minore.

(*Piano*).

(Gli esempi sono tolti dall'*Inferno* di Dante).

a A. ◡ –́ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ (sul a 2,4,6.8.10).

1. che mena dritto | altrui per ogni calle. — (I. 18) — *Quinario piano*
2. e sua nazion | sarà tra Feltro e Feltro. — (I. 105) — » *tronco*

a B. ◡ –́ ◡ –́ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ (2, 4, 5, 8, 10).

3. Ed egli a me, | come persona accorta: — (III. 13) — » *tronco*

a C. ◡ –́ ◡ –́ | ◡ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ (2, 4, 8, 10).

4. ed una lupa, | che di tutte brame — (I. 49) — » *piano*
5. per me si va | tra la perduta gente — (III. 3) — » *tronco*

a D. ◡ –́ ◡ –́ | ◡ –́ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2, 4, 6, 7, 10).

6. e dopo il pasto | ha più fame che pria. — (I. 99) — » *piano*
7. Dinanzi a me | non fur cose create, — (III. 7) — » *tronco*

a E. ◡ –́ ◡ –́ | –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2, 4, 5, 7, 10).

8. Se vuoi campar | d'esto luogo selvaggio: — (I. 93) — » *tronco*

a F. ◡ –́ ◡ –́ | ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2, 4, 7, 10).

9. figliol d'Anchise | che venne da Troia, — (I. 74) — » *piano*
10. per me si va | nell'eterno dolore: — (III. 2) — » *tronco*

a G. ◡ –́ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ (2, 4, 6, 10).

11. diverse lingue, | orribili favelle, — (III. 25) — » *piano*
12. venimmo al piè | d'un nobile castello, — (IV. 106) — » *tronco*

b A. –́ ◡ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ (1, 4, 6, 8, 10).

13. Poi, riposato | un poco il corpo lasso, — (I. 28) — » *piano*
14. Dunque che è? | perchè, perchè ristai? — (II. 121) — » *tronco*

b B. –́ ◡ ◡ –́ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ (1, 4, 5, 8, 10).

15. questi chi son, | ch'hanno cotanta arranza, — (IV. 74) — » *tronco*

b C. _́ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ (1, 4, 8, 10).

16. quando che sia | alle beate genti : — (I. 120) *Quinario piano*
17. Stavvi Minos | orribilmente, e ringhia : (V. 4) » *tronco*

b D. _́ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ _́ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (1, 4, 6, 7, 10).

18. Quinci non passa | mai anima buona ; — (III. 149) » *piano*
19. qui si convien | lasciare ogni sospetto ; (III. 14) » *tronco*

b E. _́ ⏑ ⏑ _́ | _́ ⏑ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (1, 4, 5, 7, 10).

20. anche di qua | nuova schiera s'aduna. — (III. 120) » *tronco*

b F. _́ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ ⏑ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (1, 4, 7, 10).

21. Questi non hanno | speranza di morte ; — (III. 46) » *piano*
22. Noi passavam | su per l'ombre, ch'adona — (VI, 34) » *tronco*

b G. _́ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ _́ ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (1, 4, 6, 10).

23. Disse : Beatrice, | loda di Dio vera, — (II. 103) » *piano*
24. siete a veder | lo strazio disonesto, — (XIII. 140) » *tronco*

c A. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ (4, 6, 8, 10).

25. e cominciommi | a dir soave e piana, — (II. 50) » *piano*
26. che non lasciò | giammai persona viva. — (I. 27) » *tronco*

c B. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ (4, 5, 8, 10).

27. si dileguò, | come da corda cocca. — (XVII. 136) » *tronco*

c C. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ (4, 8, 10).

28. Similemente | agli splendor mondani — (VII, 77) » *piano*
29. li cittadin | de la città partita ; — (VI. 60) » *tronco*

c D. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ _́ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (4, 6, 7, 10).

30. che di vederli | in me stesso m'esalto. — (IV. 120) » *piano*
31. che l'ubbidir, | se già fosse m'è tardi : — (II 107) » *tronco*

c E. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | _́ ⏑ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (4, 5, 7, 10).

32. e durerà | quanto 'l mondo lontana, — (II. 60) » *tronco*

c F. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ ⏑ _́ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (4. 7, 10).

33. non la paura | ch'uscia di sua vista, — (I. 53) » *piano*
34. Diogenès, | Anassàgora, e Tale, — (IV. 137) » *tronco*

c G. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | ⏑ _́ ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑ (4, 6, 10).

35. nè lo profondo | inferno gli riceve, — (III. 41) » *piano*
36. che la ragion sommettono al talento — (V. 39) » *tronco*

Vi sarebbero però ancora gli altri tre schemi :

a H. ⏑ _́ ⏑ _́ | _́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑
b H. _́ ⏑ ⏑ _́ | _́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑
c H. ⏑ ⏑ ⏑ _́ | _́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ _́ ⏑,

dei quali, confesso, non mi fu dato trovare alcun esempio, cosa che potrebbe far nascere dubbio sulla legittimità o meno di questi

schemi. V'è però l'egregio prof. Fraccaroli che, *giudicando ad orecchio*, ritiene possibili e fattibili queste serie, basandosi sulla possibilità e fattibilità degli elementi che li compongono e ne dà gli esempi, da lui fabbricati, che io qui riporto [1]:

a H. ◡ ⏗ ◡ ⏗ | ⏗ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏗ ◡ (2, 4, 5, 10).
37. E tosto a vol | rapido si dilegua. — *Quinario tronco*

b H. ⏗ ◡ ◡ ⏗ | ⏗ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏗ ◡ (1, 4, 5, 10).
38. Lungi pel ciel | rapido si dilegua. — » *tronco*

c H. ◡ ◡ ◡ ⏗ | ⏗ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏗ ◡ (4, 5, 10.
39. E da lontan | rapido si dilegua. — » *tronco*

E l'egregio letterato aggiunge:

« Se questi schemi, come credo, sono legittimi, non è più vera « la regola che l'endecasillabo debba avere l'accento o sulla 6ª o « sulla 4ª e 8ª, perchè questi invece lo hanno sulla 4ª e sulla 5ª, « e trova invece riconferma il mio asserto che l'endecasillabo, come « s'è detto, non è altro che una pentapodia giambica ipercatalet- « tica generata dalla fusione d'un quinario e d'un settenario, o « viceversa [2] ».

Osservazione cotesta profondissima e ben assennata, alla quale però io mi permetto un'aggiunta:

Queste tre forme dell'endecasillabo potrebbero essere state ed essere messe da una parte per la legge fissa dell'accento sulla 6ª o sulla 4ª e 8ª, e perchè anche, come vedemmo essere stato impossibile, per la sua difficoltà a trovar cinque sillabe atone di seguito (dal che rifugge l'indole della nostra lingua), lo schema del settenario:

◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ⏗ ◡,

così tale difficoltà potrebbesi incontrare per quattro di seguito negli ultimi schemi dell'endecasillabo.

Comunque, accettando la spiegazione del Fraccaroli, credo di consigliare il non abuso di questi ultimi tre schemi.

---

1) *Op. cit.* pag. 115.
2) *Idem.*

Vediamo ora l'endecasillabo *a maiore*, (*piano*) il quale avrà *quarantotto* schemi secondo la seguente tabella:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
A.	∪	´	∪	´	∪	´	∪
B.	´	∪	∪	´	∪	´	∪
C.	∪	∪	∪	´	∪	´	∪
D.	∪	´	´	∪	∪	´	∪
E.	´	∪	´	∪	∪	´	∪
F.	∪	∪	´	∪	∪	´	∪
G.	∪	´	∪	∪	∪	´	∪
H.	´	∪	∪	∪	∪	´	∪

	7.	8.	9.	10.	11.
a.	∪	´	∪	´	∪
b.	´	∪	∪	´	∪
c.	∪	∪	∪	´	∪

Quanto si disse per l'endecasillabo *a minore* si può ripetere per l'endecasillabo *a maiore*, cioè che la 7ª sillaba del *settenario* si fonderà con la 1ª del quinario; che il primo membro dovrà sempre formare un verso compiuto; che la 7ª del primo dovrà considerarsi facente parte del secondo membro, quindi l'incisione sarà dopo la 6ª sillaba, mentre la 7ª scomparirà elisa dalla 1ª del secondo membro.

Vi potranno poi essere tre forme di cesura: dopo la 7ª col *settenario piano*, dopo la 8ª col *settenario sdrucciolo*, dopo la 6, col *settenario tronco*. Come dicemmo, il *settenario* sarà *sdrucciolo* otto volte, *tronco* sedici.

Endecasillabo a maiore.
(*Piano*).

(Gli esempi sono tolti dall'*Inferno* di Dante).

A a. ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ | ∪ ´ ∪ ´ ∪ sulla 2,4,6,8,10).

1. e più saranno ancora, | infin che 'l Veltro — (I. 101) *Settenario piano*
2. non vuol che 'n sua città | per me si vegna. — (I. 126) » *tronco*

A b. ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ | ´ ∪ ∪ ´ ∪ (2, 4, 6, 7, 10).

3. che in tutti i suoi pensier | piange e s'attrista; — (I. 57) » *tronco*

A c. ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ | ∪ ∪ ∪ ´ ∪ (2, 4, 6, 10).

4. vestite già de' raggi | del pianeta, — (I. 17) » *piano*
5. che ben parean di miseri | e d'offesi. — (IX. 123) » *sdrucc.*
6. non lascia altrui passar | per la sua via, — (I. 95) » *tronco*

Ba. –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ (1, 4, 6, 8, 10).
7. quivi è la sua cittade, | e l'alto seggio: — (I. 128) *Settenario piano*
8. ch'ella mi fa tremar | le vene e i polsi. — (I. 90) » *tronco*

Bb. –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ (1, 4, 6, 7, 10).
9. vuolsi così, colà | dove si puote — (III. 95) » *tronco*

Bc. –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ (1, 4, 6, 10).
10. Quando sarò dinnanzi | al Signor mio, — (II. 72) » *piano*
11. simile qui con simile | è sepolto; — (IX. 130) » *sdrucc.*
12. Donna è gentil nel ciel, | che si compiange — (II. 92) » *tronco*

Ca. ∪ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ (4, 6, 8, 10).
13. che richiamava l'ombre | a' corpi sui. — (IX. 24) » *piano*
14. e l'animose man | del Duca e pronte, — (X. 37) » *tronco*

Cb. ∪ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ (4, 6, 7, 10).
15. E se non gli ha, perchè | sono a tal foggia? — (XI. 75) » *tronco*

Cc. ∪ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ (4, 6, 10).
16. che ritrarrà la mente, | che non erra. — (II. 6) » *piano*
17. E 'l fiorentino spirito | bizzarro » *sdrucc.*
18. e 'l nascondeva in men | che non balena. — (XXII. 24) » *tronco*

Da. ∪ –́ –́ ∪ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ (2, 3, 6, 8, 10).
19 Allor fu la paura | un poco queta, — (I. 19) » *piano*
20. che m'han fatto cercar | lo tuo volume. — (I. 84) » *tronco*

Db. ∪ –́ –́ ∪ ∪ –́ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ (2, 3, 6, 7, 10).
21. di là, più che di qua, | essere aspetta. — (VI. 111.) » *tronco*

Dc. ∪ –́ –́ ∪ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ (2, 3, 6, 10).
22. che quest'era la setta | de' cattivi, — (III. 62) » *piano*
23. vid'io più di mill'anime | distrutte, — (IX. 79) » *sdrucc.*
24. lo qual trasse Fontin | della via dritta, — (XI. 9) » *tronco*

Ea. –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ (1, 3, 6, 8, 10).
25. vidi gente a la riva | d'un gran fiume; — (III. 71) » *piano*
26. dissi: Come verrò, | se tu paventi, — (IV. 17) » *tronco*

Eb. –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ (1, 3, 6, 7, 10).
27. come falso veder | bestia quand'ombra. — (II. 48) » *tronco*

Ec. –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ | ∪ ∪ ∪ –́ ∪ (1, 3, 6, 10).
28. Quando s'ebbe scoperta | la gran bocca, — (XII. 80) » *piano*
29. porre un uom per lo popolo | a' martiri. — (XXIII. 117) » *sdrucc.*
30. ben ten dee ricordar, | che non ti nocque — (XX. 128) » *tronco*

Fa. ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ (3, 6, 8, 10).

31. se Brunetto Latini | un poco teco — (XV, 32) *Settenario piano*
32. raccoglietele al piè | del tristo cesto. — (XIII 142) » *tronco*

Fb. ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ (3, 6, 7, 10).

33. O cacciati del ciel | gente dispetta, — (IX. 91) » *tronco*

Fc. ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ | ◡ ◡ ◡ –́ ◡ (3, 6, 10).

34. che dal mondo degli altri | gli disparte? — (IV. 75) » *piano*
35. Ma la cosa incredibile | mi fece — (XIII. 50) » *sdrucc.*
36. non torcendo però | le lucerne empie, — (XXV. 122) » *tronco*

Ga. ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ (2, 6, 8, 10).

37. facevano un tumulto. | il qual s'aggira — (III. 28) » *pixno*
38. La prima di color, | di cui novelle — » *tronco*

Gb. ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2, 6, 7, 10).

39. e quale i Padovan | lungo la Brenta, — (XV. 7) » *tronco*

Gc. ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ | ◡ ◡ ◡ –́ ◡ (2, 6, 10).

40. che spiriti son questi | che tu vedi? — (IV. 32 » *piano*
41. E quivi per l'orribile | soperchio, — (XI. 4) » *sdrucc.*
42. lo scender e 'l girar, | per li gran mali, — (XVII. 125) » *tronco*

Ha. –́ ◡ ◡ ◡ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ (1, 6, 8, 10).

43. Spirito incarcerato, | ancor ti piaccia — (XIII. 87) » *piano*
44. tanto, che, per ficcar | lo viso al fondo, — (IV. 14) » *tronco*

Hb. –́ ◡ ◡ ◡ ◡ –́ | –́ ◡ ◡ –́ ◡ (1, 6, 7, 10).

45. quando ti gioverà | dicere: i fui; — (XVI. 84) » *tronco*

Hc. –́ ◡ ◡ ◡ ◡ –́ | ◡ ◡ ◡ –́ ◡ (1, 6, 10).

46. Fecemi la divina | potestate, — (III. 5) » *piano*
47. Candida nobilissima | fanciulla. — (L'Autore) » *sdrucc.*
48. Quale nell'arzanà | de' Viniziani — XXI. 7) » *tronco*

L'esempio 47° è di mia fattura perche la mia pazienza, già troppo messa alla prova non si poteva sottomettere ad una ricerca di verso tanto raro.

Un'osservazione mi permetto ora per quegli schemi dove nella fusione dei due membri (quinario e settenario; o viceversa) s'incontrano due *arsi*, come nell'endecasillabo *a minore aB.*, *aE.*, *bB.* *bE.*, *cB.*, *cE.*, *aH.*, *bH.*, *cH.*, e nell'endecasillabo *a maiore Ab.*, *Bb.*, *Cb.*, *Db.*, *Eb.*, *Fb.*, *Gb.*, *Hb.* In questi schemi il primo membro deve essere quinario o settenario tronco. e il secondo membro deve incominciare per arsi.

Gli esempi degli schemi accennati sono tutti tronchi, come:

Cb. ◡ ◡ ◡ _́ ◡ _́ | _́ ◡ ◡ _́ ◡

E se non gli ha, perchè | sono a tal foggia? — (XI. 75).

Ma noi potremo avere anche l'esempio:

Che la diritta via | era smarrita. — (I, 3.),

dove non c'è tronco, ed anche:

da fastidiosi vermi | era ricolto. — (III. 69),

che è piano.

Parrebbe adunque che questi 17 schemi avessero tre forme, cioè una colla finale del primo membro, tronca, l'altra monosillaba, la terza piana, obbligando in quest'ultimo caso il secondo membro a cominciare con vocale per l'elisione.

Dobbiamo ancora notare che gli schemi *aA.* ed *Aa.*; *bA.* e *Ba.*; *cA.* *Ca.*, all'infuori della divisione *a maiore* o *a minore* sono perfettamente corrispondenti.

Ebbi la pazienza di dare gli *ottantasette* esempi dell'endecasillabo, parte *a minore*, parte *a maiore*, con uscita *piana;* non mi sento di tanta eroica costanza di dare gli *ottantasette* schemi con uscita *sdrucciola* e gli altrettanti con uscita *tronca* per formare i *duecentosessantun* schemi possibili dell'endecasillabo, lasciando ad altri questo eroismo, essendo la mia pazienza già di troppo messa alla prova, domandando venìa per la mancata promessa.

« Se a ciò aggiungiamo « dice il Fraccaroli » tutti i partiti « che può trarre l'artista dalla concordanza o dal contrasto degli « accenti grammaticali coi ritmici, troveremo che ciascuna di « queste forme può essere riccamente variata. Ora qual altro verso « hanno le letterature antiche e moderne che possa reggere a pari « dell'endecasillabo nostro? [1] »

E con tutto ciò credo dimostrato che l'endecasillabo, oltre ad essere di origine giambica, possa riprodurre il *trimetro giambico catalettico* e *l'acatalettico*, nonchè il *saturnio*, lo *scozante ipponateo* e fors'anco il *falecio* e l'*alcaico endecasillabo*.

In quali componimenti siasi usato e si usi l'endecasillabo sarebbe da stabilirsi; io credo che oramai l'endecasillabo abbia invase tutte le composizioni poetiche, dalla ballata alla romanza, dalla canzone all'ode, rimato o non, emergendo nel sonetto ed imponendo maestosamente negli sciolti italiani e nelle tragedie.

---

1) *Op. cit.* pag. 117.

Che esso sia uno dei versi più antichi lo abbiamo dimostrato, che sia il più svariato è provato, che sia destinato a sorvivere e nel popolo e nella poesia scientificamente artistica, sopra tutti gli altri versi, noi lo crediamo.

DODECASILLABO.

Il *dodecasillabo* non è altro che il *senario doppio* e può essere di varie speci:

1° — DATTILICO CON ANACRUSI MONOSILLABA (*ritmo ascendente*), ciòè l'unione di due senari dattilici (*tetrapodia dattilica*) con gli schemi a dieresi costantemente cesura. e i seguenti miei esempi tanto per non perdere il tempo a cercarli:

a) Doppia dip. datt. cat. in disyllabum con an. mon. (*dodecasillabo piano*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡
Durevole in core || il giovine amore

b) Dip. datt. cat. in disyllabum con an. mon. e dip. datt. con an. mon. (*dodecasillabo sdrucciolo*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡
Durevole in core l'amor che da giovane

c) Dip. datt. cat. in disyllabum con an. mon. e dip. datt. cat. in syllabam con an. mon. (*senario piano e tronco*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥
Durevole in core || il giovine amor

d) Dip. datt. acat. con an. mon. e dip. datt. cat. in disyllabum con an. mon. (*senario sdrucciolo e piano*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡
In core durevole | il giovine amore

e) Doppia dip. datt. acat. con an. mon. (*due senari sdruccioli*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡
In core durevole | l'amor che da giovane

f) Dip. datt. acat. con an. mon. e dip. datt. cat. in syllabam con an. mon. (*senario sdrucciolo e tronco*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥
In core durevole | il giovine amor

g) Dip. datt. cat. in syllabam con an. mon. e dip. datt. cat. in disyllabum con an. mon. (*senario tronco e piano*):

◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ || ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡
Durevole in cor || il giovine amore

h) Dip. datt. cat. in syllabam con an. mon. e dip. datt. acat. con an. mon. (*senario tronco e sdrucciolo*):

∪ | _́ ∪ ∪ _́ || ∪ | _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪
Durevole in cor | l'amor che da giovane.

i) Doppia dip. datt. cat. in syllabam con an mon. (*due senari tronchi*):

∪ | _́ ∪ ∪ _́ || ∪ | _́ ∪ ∪ _́
Durevole in cor | il giovine amor.

Questa forma fu usata stupendamente dal Manzoni in strofe di sei versi:

Dagli atri muscosi, | dai Fori cadenti,
dai boschi, dall'arse | fucine stridenti,
dai solchi bagnati | di servo sudor,
un volgo disperso | repente si desta;
intende l'orecchio, | solleva la testa
percosso da novo | crescente romor.

(*Adelchi, Atto III. Scena 9, Coro,* 1 - 6)

2° — Anapestico (*ritmo ascendente*), cioè l'unione di due senari anapestici, ovvero dattilici con anacrusi bisillaba (tetrapodia anapestica). Ma tali schemi si confonderebbero col settenario, come dicemmo parlando del senario, quindi sono da considerarsi nel *quattordicisillabo* (settenario doppio), ad eccezione di quando sono puri, e allora avremo il *dimetro anapestico puro* con lo schema a cesura dieresi e fissa:

∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́
Nobilmente parlò | il signor Bernabò.

Ritmo convenientissimo a marce, ma richiedente finissima arte per evitare la monotonia dei tronchi e per trovarli prima, rari questi essendo in lingua italiana.

3° — Trocaico (*ritmo discendente*), che può essere composto di *due tripodie* divise da cesure costantemente dieresi, o da *tre dipodie* con cesura dieresi dopo le due prime e cesura non dieresi dopo la prima dipodia.

Nel primo caso, con misura *tripodica*, abbiamo i seguenti schemi ai quali faccio seguire esempi miei:

a) Doppia trip. troc. acat. (*due senari piani*):

_́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪
Forte un grido intendo | baldo qui nel core. —

b) Trip. troc. acat. e trip. troc. ip. (*senario piano e sdrucc.*):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑

Forte un grido intendo | baldo quì nell'anima. —

c) Trip. troc. acat. e trip. troc. cat. (*senario piano e tronco*):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Forte un grido intendo | baldo quì nel cor. —

d) Trip. troc. ip. e trip. troc. acat. (*senario sdrucc. e piano*);

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Forte un grido intendesi | baldo qui nel core. —

e) Doppia trip. troc. ipercat. (*due senari sdruccioli*):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑

Forte un grido intendesi | baldo quì nell'anima

f) Trip. troc. ip. e trip. troc. cat. (*senario sdrucc. e tronco*):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Forte un grido intendesi | baldo qui nel cor. —

g) Trip. troc. cat. e trip. troc. acat. (*senario tronco e piano*):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Forte un grido andò | baldo quì nel core. —

h) Trip. troc. cat. e trip. troc. ip. (*senario tronco e sdrucc.*

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑

Forte un grido andò | baldo quì nell'anima

i) Doppia trip. troc. cat. (*due senari tronchi*):

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ‖ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Forte un grido andò | baldo quì nel cor.

Nel secondo caso, con misura *dipodica*, abbiamo lo schema:

–́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑, | –́ ⏑ –́ ⏑,

dove osserviamo che il primo membro è un ottonario piano, e il secondo un quaternario; ma siccome l'ottonario segue tutte le regole dipodiche e deve però essere verso compiuto, così il secondo membro dovrà essere necessariamente un quaternario o il compimento di un dodecasillabo: e per la legge dipodica nella sua forma:

–́ ⏑ – ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑,

ovvero:

– ⏑ – ⏑̄, –́ ⏑ – ⏑̄, –́ ⏑ – ⏑,

e italianamente, con l'arsi sul secondo piede:

_ ⏑ _́ ⏑, _ ⏑ _́ ⏑, _ ⏑ _́ ⏑.

potremo formare gli schemi italiani:

_́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _ ⏑ | _́ ⏑ _́ ⏑	Ottonario	piano,
_́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ ⏑ | ⏑ _́ ⏑	»	sdrucciolo,
_́ ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑ _́ | ⏑ _́ ⏑ _́ ⏑	»	tronco,

con tutte le variazioni che vedemmo nel verso ottonario e nella dipodia.

Però il Carducci, che usò questo metro, è rigorosamente attaccato alle regole dipodiche lasciando sempre staccato il 2° membro come nei versi:

> Quando il tremulo | splendore | de la luna
> si diffonde | giù pe' boschi, || quando i fiori...
> (*Notte d'estate* - *Nuove Odi Barbare*).

A mio avviso questa seconda maniera dipodica del *dodecasillabo trocaico* può avere tanti schemi quanti sono quelli dell'ottonario, cioè 36; schemi che io non enuncio credendo cosa superflua, e per i quali mando lo studioso al verso ottonario trocaico, (pagg. 173-178).

Anche questo verso è antichissimo nella poesia italiana e per lo più usato in strofe con ottonari, ovvero divisa nelle sue due parti disticamente.

Tredicisillabo.

Accennare io voglio con tal nome, al verso inventato da Francesco Patrizio (1529 - 1597), composto di tredici sillabe, il qual verso, lasciando a parte il *diapason*, il *diatessaron* e il *diapente* dall' inventore tirati in ballo (vedi Carducci - Poesia Barbara dei Sec. XV e XVI, pagg. 325-345 e 443-450), non è altro che un endecasillabo giambicocon anacrusi bisillaba.

Vediamo i primi versi del suo Eridano:

> O sacro Apollo, tu che prima in me spirasti
> questo mio nuovo altero canto, e voi ch'intorno...

Come ciascuno può accorgersi, una grande armonia non ci si trova, e forse perchè l'orecchio non è abituato a tale misura e fors'anco perchè sembra quella mozza del doppio settenario; giacchè dividendo il verso con una cesura dopo la sesta si avrebbe:

> O sacro apollo, tu | che prima in me spirasti
> questo mio nuovo alte | ro canto, e voi ch'intorno,

ciò che è una stroppiatura dell'*Alessandrino puro*.

Quattordicisillabo
o meglio
Settenario doppio o Alessandrino o Martelliano.

Si parlò già a lungo, trattando del *settenario*, anche di questo verso *Alessandrino*, così chiamato per essere stato primieramente usitato nei romanzi del ciclo d'Alessandro, e prima ancora, come si accennò, nella *Canzone* d'Antiochia.

Fu tra noi chiamato *Martelliano*, perchè il Martelli (1665-1727) usò cotesto sistema avvicinandosi al modello francese; ma tale denominazione è a torto, giacchè il verso Alessandrino si trova nell'antica nostra poesia.

Il verso francese corrisponde ad una *esapodia giambica*, e per volerla strettamente riprodurre in italiano vi sono due modi:

Il primo, che è il più conforme al verso francese, con un settenario tronco ed il seguente piano, cioè con una *eptapodia catalettica*:

∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ‖ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪;

il secondo, con un settenario piano e un senario trocaico, costituenti egualmente una *eptapodia* con cesura diversa dalla prima e perciò da questa differente:

∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ ‖ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪̄;

ciò che non è altro che il tipo regolare del verso Saturnio:

Malúm dabúnt Metélli ‖ Naèvió poétae.

Di tali schemi se ne trovano fin nelle poesie goliardiche (Carm. Bur. pagg. 14, 47, 181, ecc.); ritmo però difficilissimo e da usarsi con grandissima arte.

Queste sarebbero le due legali maniere di riproduzione del verso Alessandrino francese.

Ora, considerando e le forme usate dal Martelli, e tutte quelle che del doppio settenario si usano comunemente, vediamo come siano accoppiati settenari piani, sdruccioli e tronchi tra loro, nonchè piani e sdruccioli, piani e tronchi, sdruccioli e piani, sdruccioli e tronchi, tronchi e piani, tronchi e sdruccioli, insomma tutte le forme del settenario per il prodotto di esse; così che gli schemi del nostro settenario doppio, comunemente chiamato Martelliano, sono, tenuto calcolo di tutte le 24 forme particolari del settenario, ciò che già vedemmo, e delle combinazioni ora accennate, tante quante 24 × 24, cioè 376 (dico *trecentosettantasei*), bello e considerevole numero

delle forme di un verso che per tale motivo non poteva che occupare un posto d'onore a fianco dell'endecasillabo che conta 261 schemi.

Si accoppino tra di loro le 24 forme del settenario e si avranno i 576 schemi che io per brevità non traccio.

Ciò detto, si comprende facilmente, che la moltiformità del settenario è ristretta a due soli schemi (vedi sopra) per voler riprodurre integralmente il verso Alessandrino francese in italiano; e che perciò noi non potremo coscienziosamente accettare il nome d'Alessandrino (nella sua stretta forma, beninteso) per il nostro verso *settenario doppio;* come dicemmo, neanche il nome di *Martelliano* non va, perchè tale verso esisteva prima ancora di quando Martelli con tanto onore lo usò; dunque il suo legittimo nome sarebbe di *settenario doppio.*

Quattordicisillabo, nemmeno, perchè può benissimo risultare di 14 sillabe, ma anche di 12, di 13, di 15 e di 16. Siccome però la denominazione di *Martelliano* è entrata nell'uso, la quale è ampia e non porta alcun male, credo che potremo accettarla; riservandoci quella di *doppio settenario*, razionalmente parlando.

Giova notare che esiste sempre una cesura dieresi fissa tra settenario e settenario, concesso lo iato tra membro e membro, come del resto in tutti i doppi versi, come nel doppio quinario, e senario.

Tale verso è usato di molto nelle composizioni drammatiche.

Altre misure di verso.

I letterati del quattrocento inventarono molti altri schemi di versi, come l'*esametro, il pentametro*, ecc, ma di ciò a suo tempo.

Vedemmo il verso di *tredici sillabe* del Patrizio; ora accenniamo a quello di *diciotto sillabe* del Balbi (1553-1617), unione di un settenario e di un endecasillabo, divisi da cesura dieresi e senza iato, cioè cominciando l'endecasillabo con consonante.

Così egli incomincia il suo poemetto il *Diluvio Universale* [1]:

Padre del ciel, che spiri || del tuo vivace ardor l'aura celeste,
onde purgate e lievi || posson le menti a te poggiando alzarsi.

Questo verso, tanto combattuto, non è gran novità; giacchè ogni distico è una quartina di settenario e endecasillabo alternati, scritta su due invece che su quattro linee; e solo occorre che il lettore badi alla pausa tra il settenario e l'endecasillabo.

1) *Poesie Barbare del* Carducci, p. 451, 62.

CAPO V.

Delle Composizioni Metriche Italiane.

Tutti sanno come i versi italiani, dal quinario al martelliano siano stati e siano usati in composizioni *monostiche*, *disticbe*, *tristiche*, *tetratische*, *pentastiche*, *esastiche*, *eptastiche*, *ottastiche*. *ennastiche* e financo *decastiche*.

Ciò che feci per la metrica italiana, cioè la divisione delle composizioni latine secondo l'unione delle varie misure di verso, potrei benissimo fare in italiano; ma non sempré, io credo, ciò che si confà alla metrica classica latina e greca, può adattarsi alla nostra italiana, tanto più che per questa si deve, cercando di essere il maggiormente chiari e razionali possibile, seguire un pochino l'uso generale e quelle vie già dall'uso stesso legittimate, avendo io per massima di badare alla sostanza e minimamente alla forma espositiva della medesima.

Credo adunque più consona, e alla lingua nostra e alla nostra poesia e alle nostre consuetudini letterarie e dei testi precettistici, la divisione ed enunciazione dei metri italiani secondo le varie forme dei componimenti usati

A mio avviso adunque dividerei i metri italiani in *Lirici*, *Narrativi*, *Drammatici e Didascalici*, non parlando per ora della cosidetta *Poesia Metrica* o *Barbara*, la quale sarebbe una divisione rispetto alla forma, non alla sostanza, invadendo essa pure il campo o della Lirica, o della Narrativa, o della Drammatica, o della Didascalica. La *poesia Barbara*, del resto, sarà materia di altra parte del presente lavoro.

Prima però mi si permetta di accennare alle divisioni delle *strofe o stanze*, dopo una breve parola sulla rima.

La quale, d'importazione provenzale, è, come tutti sanno, la desinenza *simile* in due o più parole, dalla vocale tonica sino alla fine. Fu nel medio evo che la rima fiorì, e ancor prima che nella poesia italiana, noi la troviamo nei canti goliardici latini.

Leggi principali della rima sarebbero:

1° che le parole piane devono avere simili l'ultima sillaba e la vocale che questa precede, come: *amore* e *dolore; piacere* e *bicchiere;*

2° che le parole sdrucciole devono avere simili le ultime due sillabe e la vocale che le precede, come: *favola* e *tavola; flebile* e *indelebile;*

3° che le parole tronche devono avere simili soltanto la vocale finale se accentata, o la vocale finale e la consonante che la segue, senza guardare alle precedenti, come: *amò* e *trovò; sospir* e *desir*.

Inoltre fa d'uopo avvertire che la rima deve essere spontanea e non si può abusare di ripeterla colle stesse parole; che si hanno da schivare, e ciò per eleganza di stile, le rime colle voci verbali.

Ed ora, venendo alle *strofe* o *stanze*, dirò che esse sono, come in latino, gruppi di versi intrecciati e disposti in determinati periodi che prendono vario nome a seconda del loro numero e della loro specie.

Noi abbiamo infatti:

1° — Il Distico, — due versi a rime accoppiate, endecasillabi, o settenari, o alternati (*monocoli o dicoli*);

2° — La Terzina, — tre versi a rime incatenate ABA; BCB; C; endecasillabi per la maggior parte. (*monocoli*).

3° — La Quartina, — quattro versi a rime alternate ABAB, o chiuse ABBA, endecasillabi, o settenari, o alternati, o altri versi (*monocoli o dicoli*).

4° — La Sestina, — sei versi, i primi quattro colle rime della quartina ABAB, o ABBA, gli ultimi due a rime accoppiate CC; ovvero anche ABABAB; endecasillabi, o settenari, o alternati (*monocoli o dicoli*).

5° — L'Ottava, — otto versi: i primi sei a rime alternate, ABABAB, gli ultimi due a rime accoppiate CC; endecasillabi in generale (*monocoli*).

6° — La Strofe Petrarchesca, — da nove a venti versi, variamente rimati e misti tra endecasillabi e settenari (*dicoli*).

7° — La Strofe Pindarica, — da sei a otto versi alternati con sdruccioli e piani, questi rimati tra loro, e chiusa con tronco. Segnando con O lo sdrucciolo non rimato, e con C il tronco: avremo OBOBOC, o OBOBOBC, o OBOBDCDC, ovvero BDBDBDC; con versi settenari o ottonari, e settenari alternati con endecasillabi (*monocoli* e *dicoli*).

8° — La Strofe Saffica, — quattro versi a rime alternate ABAB, cioè tre endecasillabi e un quinario o un settenario (*dicoli*).

9° — La Strofe Alcaica (?), — quattro versi, i primi due sdruccioli gli altri due rimati tra loro: e segnando O lo sdrucciolo, avremo OOAA; i primi due versi composti da due quinari doppi, il primo piano e il secondo sdrucciolo: gli ultimi, due settenari piani (*dicoli*).

10. — La Strofe Anacreontica, — da quattro a otto versi rimati svariatamente tra loro, con sdruccioli e tronchi; e segnando O lo sdrucciolo, C il tronco, avremo OBOB, o BDDC, o BBDEED, o OBOBDD, o OCCB-OCCB, o BDBC-EDEC, con versi di qualsiasi misura, specialmente però quaternari, quinari, senari, settenari (*dicoli e tricoli*).

11. — I Versi Sciolti, — endecasillabi senza rima. Composizione Monastica (*monocoli*).

Ed ora alle divisioni Metriche:

A. — Metri Lirici.

1° — La Canzone. — La più antica e notevol forma dei metri lirici, così chiamati perchè, come tutti sanno, si solevano cantare accompagnati dal suono della lira, è la canzone.

L'origine sua non è italiana, bensì provenzale, e il suo nome deriva da *chansons* provenzale, in francese *chanson*, dal latino *cantionem*; tutto ciò verso la metà del secolo XII, che prima tale componimento era dai provenzali chiamato semplicemente *vers*. Essa fiorì in Provenza con Guglielmo di Poitiers, Bernardo di Ventadour e Marcabrum.

Abbiamo veduto come la *stanza* o *strofe* sia una serie di versi: ora definiamo la canzone una serie di *stanze* o *strofe*, alla quale aggiungesi il *congedo*. Siccome la *stanza* può essere di vario numero di versi, o *monocoli*, cioè tutti endecasillabi, ottonari o settenari, ed anche *dicoli*, cioè endecasillabi e settenari, endècasillabi e quinari, settenari e quinari, collegati secondo un certo sistema

di rime, e siccome la canzone non ha numero fisso di strofe; così essa sarà un complesso di un certo numero di strofe composte di certe forme di versi.

Nei primordi la *canzone* era di cinque strofe, ma Guittone d'Arezzo (2ª metà del secolo XIII) si staccò da questa regola fissa e usò maggior libertà, portando il numero delle strofe da due in su. Così pure il numero dei versi della strofe o stanza non era stabile, variando da sette a dicianove; e fu Dante il primo che fissò delle leggi alla canzone. Chiamò esso i due periodi metrici in cui si soleva dividere la stanza, il primo *Fronte*, e il secondo *Sirima*, i quali dividevansi alla loro volta in altri due periodetti, che il poeta chiamò *Piedi* i due periodetti della *Fronte*, e *Volte* i due della *Sirima*. Il sistema di rime della prima parte (*Fronte*), indipendente da quello della seconda (*Sirima*), Dante volle collegarlo colla rima di uno o più versi, ripetendo specialmente nella rima del primo verso della seconda parte una rima della prima. Questo collegamento fu chiamato *chiave*.

Quattro erano i tipi strofici principali della canzone.

a) Quattro periodi, cioè *1° Piede* + *2° Piede* + *1ª Volta* + *2ª Volta*. Stanza di numero 10 versi piani, cioè una quartina e due terzine, con le rime ABAB-CDC-EDE. 1ª quartina endecasillabi; della 1ª terzina, primo e terzo verso settenario, il secondo endecasillabo; della 2ª terzina, primo e terzo endecasillabo, secondo settenario.

1. *Piede* { Al cor gentil ripara sempre amore
com'a la selva augello in la verdura,

2. *Piede* { né fé amore avanti gentil core
ne gentil core avanti amor natura,

1. *Volta* { ch'adesso che fo il sole
sì tosto lo splendore fò lucente,
né fò avanti il sole;

2. *Volta* { e prende amore in gentilezza loco
così propriamente,
come clarore in clarità di foco.

(Guido Guinizelli, (? - 1276).

b) Tre periodi, cioè *1° Piede* + *2° Piede* + *Sirima*. Stanza di nove versi piani, cioè tre terzine con le rime ABC–ABC–CDD. —

1ª e 2ª terzina endecasillabi; della 3a terzina, primo verso settenario, secondo e terzo verso endecasillabi.

1. Piede
Quando amor gli occhi rilucenti e belli,
c'han d'alto foco la sembianza vera,
volge ne' miei, sì dentro arder mi fanno

2. Piede
che per virtù d'amor vengo un dì quelli
spirti, che son nella celeste sfera,
ch'amor e gioia ugualmenle in lor hanno;

Sirima
poi, per mio grave danno,
s'un punto sto che fiso non li miri,
lagriman gli occhi e 'l cor tragge sospiri.

(Cino da Pistoia, 1270 - 1337).

c) Tre periodi, cioè *Fronte* + *1ª Volta* + *2ª Volta.* Stanza di 10 versi piani, cioè due quartine e un distico. Le rime della 1ª quartina non al fondo ma nel mezzo, 1° con 2°; 3° con 4°. come si vedrà dall'unico esempio citato dal Casini; 2ª quartina AABB; distico, DD. Primi sei versi, endecasillabi, i tre seguenti, settenari, gli ultimi due, endecasillabi. Questo schema, sebbene dato dal Dante non ha esempio nell' antichità. Ne cita uno il Casini che io trascrivo:

Fronte
Donna, eo languisco e no so qual speranza,
mi dá fidanza — ch'io non mi diffide,
e, se merzé e pietanza in voi non trovo,
perduta provo — lo chiamar merzede;

1. Volta
chè tanto lungiamente ho costumato,
palese ed in cielato,
pur di merzè cherire
ch' i non saccio altro dire,

2. Volta
e, s'altri m'adomanda ched agio eo,
eo non so dir se non: merzè, per deo!

(Giacomo da Lentini, *1ª metà del secolo XIII*).

d) Due periodi, cioè *Fronte* + *Sirima.* Stanza di cinqui versi piani, cioè una terzina e un distico, tutti endecasillabi con le rime AAA–BB.

Riporto però un esempio dove i primi tre versi sono settenare doppi:

Fronte
Rosa fresca aulendissima. c'apar' inver la state,
le donne ti disiano, pulzelle e maritate;
trami d'este focora, se t'este a bolontate:

Sirima
per te non aio abento notte e dia,
pensando pur di voi, madonna mia.

(Cielo dal Camo, 1ª *metà del sec. XIII*).

Il *congedo* poi non era che una strofetta a parte dell'andamento della canzone, per prendere commiato dal lettore.

Ma i tipi della canzone dati da Dante non potevano che restringerne la maestosità, e sebbene portata all'apice dal Petrarca, pure nel seicento Alessandro Guidi ne sciolse i legami, dando i primi esempi della canzone a strofe libere, formate di endecasillabi e di settenari a talento del poeta, con rime svariatissime, in modo che l'una strofa alla seguente non rassomigliasse nè per disposizione di rime e di versi, nè pel numero di questi. Tale sistema fu poi portato all'apice dal secondo Petrarca della canzone. Giacomo Leopardi. La canzone fu adoperata per i sentimenti amorosi, ma anche per argomenti serii ed elevati. Più temperata dell'ode, oggi a questa sembra avere ceduto il posto d'onore. Ma prima dell'ode, parliamo di ciò che immediatamente segue alla canzone.

2° — Il discordo. — Una delle varietà della canzone è il *discordo* dal provenzale *descort*, le cui strofe differivano per il numero e la qualità dei versi. Fu usato nei primordi.

3° — La Sestina. — Altra varietà della canzone, cioè una canzone di sei stanze, ciascuna delle quali è di sei endecasillabi piani, con le rime della prima stanza ripetute in diverso ordine in tutte le altre cinque stanze. Alle sei stanze segue un congedo di tre versi, e le rime si ripetono con le stesse parole.

Arnaldo Daniello, trovatore verso la fine del secolo XII, introdusse la *sestina* nella poesia provenzale, e Dante nella italiana. Usarono poi la *Sestina* il Petrarca e tutti i poeti del secolo XVI. V'è anche la *sestina doppia*, cioè con le stesse leggi della *sestina* ma con le strofe di dodici versi. Col cinquecento tale componimento vide il suo tramonto.

4° — La Stanza di canzone. — Segue tale componimento tutte le leggi della canzone, e fu usata nel secolo XIII, come componimento speciale.

5° — La Canzonetta. — Confusa dapprima con la canzone, fu poi la *canzonetta* da essa distinta, per essere breve componimento e di tutti versi settenari, od ottonari, o settenari e ottonari misti, pur seguendo nelle sue strofe le leggi della canzone. Ma poi fu messa in dimentico per l'introduzione della ballata e del madrigale, ed essere dovea a nuova vita richiamata dal Chiabrera nel secolo XVI, il quale la ridusse a perfezionamento tale da renderla il componimento il più accetto del suo tempo. Abbandonò egli le antiche divisioni dei *piedi* e delle *volte* e combinò invece giovine

strofe tutta gaiezza, con vario congegno di versi e di rime, preferendo però gli ottonari e i settenari piani, sdruccioli e tronchi, non sdegnando i quadernari, i novenari e gli endecasillabi. La sua strofe variò da due a nove versi.

Ecco i principali tipi delle canzonette del Chiabrera:

a) Strofe di 9 settenari piani, rimati A B B A — A C D D C:

Io, nel mio lungo errore,
altrui non nocqui mai;
peregrinando andai,
sol cantando d'amore:
al fin tornommi in core
per paesi stranieri
il paterno soggiorno,
e facea nel ritorno
mille dolci pensieri.

b) Strofe di 9 settenari piani, cioè tre terzine, rimati A B C — A B C — C D D:

Febo su rote ardenti,
vicine al fier leone,
spande fiamma infinita.
Or chi, ne' dì cocenti
dell'arida stagione,
conforta nostra vita?
Corte, certo n'invita
tra fioriti arboscelli
corso di fiumicelli.

c) Strofe di 8 settenari, alternativamente sdruccioli e tronchi, cioè due quartine, rimati: A B A B — C D C D

Non così belle aprirono
rose sul bel mattin,
nè sì puri fiorirono,
come quì gelsomin;
aurette non volarono
sì fresche in sull'april,
ne' rivi mormorarono
mai di suon sì gentil.

d) Strofe di 6 ottonari piani, rimati A B A B C C:

Già su verde fresca erbetta
che fioriva al primo aprile,
una vaga verginetta
s'adornava il crin gentile,
e di gir prendea diletto
lungo un dolce rusceletto.

e) Strofe di 6 versi, quinari e settenari; 1° 2° 4° e 5° quinari, 3° e 6° settenari, su due terzine, rimati A A B — C C B.

Ecco la luce,
che a noi riluce
la stagion de' diletti;
maggio sen viene
ed ha ripiene
l'ali di bei fioretti.

f) Strofe di 6 versi, quadernari e ottonari; 1° 3° 4° e 6° ottonari, 2° e 5° quadernari, su due terzine, rimati A A B — C C B,

Nevi candide cosparte
con bell'arte
in fra porpora sì bella;
ben vorrei lodarvi appieno;
ma vien meno
la virtù della favella.

Di questi, i primi quattro tipi furono grandemente preferiti nei secoli XVII e XVIII, in cui la canzonetta invase l'Arcadia, o, se vi piace, viceversa, portata a grande altezza dai poeti melici, che *anacreontica* la chiamarono nei soggetti amorosi.

La canzonetta del Metastasio fu dal Parini nobilitata e quasi riformata non nella forma, ma nel contenuto, da divenire tanto maestosa quanto l'ode; ciò però non impedì che fiorissero nuovi cultori della canzonetta melica, tra i quali, sommo, il Vittorelli.

6° — La Ballata — Qui giova ricordare come ai tempi degli antichi romani vi fossero delle canzoni o poesie corali che si cantavano accompagnate dalla musica, mentre gli astanti ballavano secondo le cadenze del suono e del canto. Sebbene la poesia si distaccasse in seguito dal ballo, indi dalla musica, pure si trovano *canti di danza* anche al tempo della invasione dei barbari Tali canti a danze mimiche erano dette *saltatiunculae* o *ballistae* e diedero origine alla *ballata* medioevale, veramente italiana anche per la forma ritmica tutta differente da quella della provenzale che derivò dalla canzone: la ballata francese poi, non fu che l'imitazione dell'italiana.

La *ballata* è formata da una *ripresa* e da un numero indeterminato di *stanze*. La *ripresa* non è che l'esordio della ballata e rattiene in sè il concetto che verrà svolto nelle stanze, e dovrà essere ripetuta al principio d'ogni stanza,

La *ripresa regolare* non supera il numero di quattro versi.

Le *stanze*, tutte eguali tra di loro metricamente, sogliono avere tre periodi: i due primi, *mutazioni*, di due o tre versi in ciascun periodo rimato e disposto identicamente; il terzo, *volta*, conforme alla ripresa, tanto nel numero e misura dei versi, quanto nelle disposizioni delle rime, concedendo però che il suo primo verso rimi sempre coll'ultimo della *seconda mutazione*, e il suo ultimo rimi col corrispondente della *ripresa*.

Molte sono le forme della ballata, le quali però ubbidiscono tutte alle regole suesposte.

a) *Ballata grande*. cioè con la ripresa di quattro versi:

b) *Ballata mezzana*, cioè con la ripresa di tre versi;

c) *Ballata minore*, cioè con la ripresa di due versi;

d) *Ballata piccola*, cioè con la ripresa di un solo verso endecasillabo:

e) *Ballata minima*, cioè con la ripresa di un solo ottonario settenario o quinario.

f) *Ballata stravagante* o *irregolare*, cioè con la ripresa di più di quattro versi.

Ecco la prima stanza di una *Ballata grande* di Dante (*Vita Nuova*, cap. XII).

Ripresa
Ballata, io vo' che tu ritrovi amore
e con lui vadi a madonna davanti,
sì che la scusa mia la qual tu canti
ragioni poi con lei lo mio signore.

1. *Mutaz.*
Tu vai, ballata, si cortesemente,
che senza compagnia
dovresti avere in tutte parti ardire:

2. *Mutaz.*
ma, se tu vuoli andar sicuramente,
ritrova l'amor pria,
che forse non è buon senza lui gire:

Volta
perocchè quella, che ti deve udire,
se, com'io credo, è inver di me adirata,
e tu di lui non fussi accompagnata,
leggeramente ti faria disnore.

Al tempo di Dante, taluni poeti usarono oltre che l'incominciare ogni strofe con la *ripresa*, terminare la ballata con una strofetta indipendente, in generale rimata con la ripresa, e tale chiusa venne chiamata *replica*.

La ballata *di origine* popolarissima, apparve in Firenze e in Bologna verso la metà del secolo XIII. Fu poi il Petrarca che innalzò la ballata a grande onore facendola da popolare letteraria, tanto che nel secolo XIV, stette al paro col sonetto e colla canzone,

trionfando poi sui due congiunti poetici nel XV secolo per opera di Poliziano. Poi decadde, e gli ultimi splendori essa ebbe col Tasso e col Chiabrera.

7° — La Romanza. — Dessa non è altro che la continuazione della *ballata,* dalle ceneri della quale si può dire che abbia preso vita. La *romanza* è componimento liberissimo, sempre però con *ripresa* all'uso della ballata, con strofe di egual numero di versi, ma divisa però in varie parti e concedente variazione di metro. *Ballata* e *romanza*, sono madre e figlia; la prima cantata, musicata e danzata mimicamente, poi soltanto cantata e recitata; la seconda cantata e suonata, indi recitata solamente.

Gli ultimi scrittori di romanze sono il Carrer, il Prati, il Parzanese, il Rossetti, il Berchet e il Grossi con la sua famosa *Rondinella* cui tanta fama deve.

8° — La Lauda. — Componimento del medioevo, è pur esso figlio della *ballata popolare.* Consiste in una ballata lirica, rappresentativa o a dialogo, di argomento religioso, e fu quel tipo strano di fra Jacopone da Todi (1230-1306) il primo scrittore di *laudi;* forma che fu poi diffusa per tutta Italia nei secoli XIV e XV dai *laudesi*, o scrittori di *laudi.* Tale componimento però fu destinato a cedere il posto al moderno *Inno Sacro*, tanto grandemente illustrato dal Manzoni.

9° — Il Canto Carnovalesco. — Pur esso figlio della *ballata popolare,* tratta argomento confacentesi alle feste carnevalesche. Si cantava da compagnie mascherate per le vie delle città toscane da dove non uscì mai, e ivi fiorì nei secoli XV e XVI. Oggi è morto e seppellito.

10° — L'Ode. — Decadeva la *canzone* e la *ballata,* quando nel secolo XVI, sorgeva in Italia per opera di Leonardo Dati (?-1474) l'ode a imitazione delle *saffiche* greche e latine, indi delle *alcaiche* e delle *pindariche.*

L'ode, in se, è un componimento eminentemente lirico e più concitato e più sublime della canzone, rattenente la maestosità greca e latina. Si divise subito: in *eroica*, continuazione, io credo, del *serventese* che vedremo di poi, e della stessa canzone d'argomento serio; oggi poi l'*eroica* generò la *civile;* — in *erotica*, vera continuazione della canzone amorosa e della ballata; — in *sacra,* immediata figlia della *laude* di fra Jacopone, stretta parente degli Inni Sacri.

a) *L'Ode Saffica*, a imitazione delle greche e latine, fu riprodotta per la prima volta dal Dati, con tre endecasillabi piani,

con la cesura non dieresi dopo la quinta sillaba e con un quinario piano incominciante sempre per arsi, cioè con sillaba accentata, corrispondente al verso adonío. Il Dati tolse poi financo la rima: ed ecco qualche sua strofe:

> Eccomi: i son qui dea degli amici,
> quella qual tutti gli uomini solete
> mordere e falsa fuggitiva dirgli,
> or la volete.
> Eccomi. E già dal soglio superno
> scesa cercavo loco tra la gente,
> pront' a star con chi per amor volesse
> darne ricetto.
> (Dall'*Amicizia*, 1-8).

Vedremo in altra parte come e fin quanto il Dati e tutti gli scrittori di *odi saffiche*, compreso il Carducci, abbiano riprodotto tale metro greco-latino: devesi ora aggiungere che il Dati ebbe molti imitatori, ma l'*ode saffica* diventò quasi subito rimata e senza l'osservanza della cesura dopo la quinta dei tre endecasillabi, e il primo esempio ce lo diede nel secolo XVI, il poeta Angelo di Costanzo, del quale riporto la seguente strofe:

> Tante bellezze il cielo á in te cosparte
> che non é al mondo mente sì maligna
> che non conosca che tu dëi chiamarti
> nova Ciprigna.

Il Fantoni però, nel secolo scorso restituì all'endecasillabo la cesura dopo la quinta, formando così del primo membro un quinario puro, e il quinario finale lo volle sempre adonio cioè con l'accento sulla 1ª e 4ª sillaba. Eccone un esempio:

> Pende la notte; | i sacri bronzi io sento
> l'ora che fugge | replicar sonanti:
> scossa ia porta | stride agl'incostanti
> buffi del vento;

Generalmente le rime sono A B A B, ovvero A B B A.

Qualcuno, come il Monti, volle terminare la strofe col settenario in luogo del quinario, non so però con quale precisione metrica.

L'*ode saffica* non rimata (sempre su questo metro del Dati), fu ripresa ora dal Carducci con grande successo, ma ne riparleremo a suo luogo.

b) *L'Ode Alcaica*, fu dal Chiabrera imitata da, Orazio nell'ode per l'anniversario dell'elezione di Urbano VIII, con due qui-

nari doppi, il secondo sdrucciolo, un novenario e un decasillabo alla seguente maniera, senza rima.

> Scuote la cetra, pregio d'Apolline.
> ch'alto risuona: vo' che rimbombino
> Permesso, Ippocrene, Ciclona,
> seggi scelti delle ninfe Ascree.

Il Fantoni poi, volle introdurre la rima anche nell'*alcaica*, e, perdoni l'ombra dell'illustre, storpiando l'ode greca e latina, la compose con due quinari doppi, il secondo sdrucciolo, e due settenari piani rimati tra loro, così:

> Madre feconda di biade e d'uomini,
> Italia, salve.... vittrice assiditi
> sovra le tombe gravi
> della gloria degli avi.

Vedremo tra poco che cosa fece il Carducci riguardo all'*alcaica*.

c) L'*Ode Pindarica* è quella del Parini, del Foscolo, del Monti, dal Manzoni sublimata; la quale non è che formata, ad imitazione di Pindaro greco, colla composizione delle *strofe pindariche* già accennate.

1° *Tipo.* — Strofette di cinque settenari, 1°, 3° e 5° sdruccioli, 2° e 4° piani, rimati tra loro, e un endecasillabo tronco rimato coll'ultimo tronco della strofe che segue:

> A me disse il mio Genio
> allor ch'io nacqui: l'oro
> non fia che te solleciti,
> ne l'inane decoro
> de' titoli, né il perfido
> desio di superare altri in poter.
>
> (Parini).

2° *Tipo.* — Strofette di sei settenari, 1°, 3° e 5° sdruccioli, 3° e 4° piani, rimati tra loro, 6° tronco rimato coll'ultimo tronco della strofa che segue:

> Ei fu. Siccome immobile,
> dato il mortal sospiro,
> stette la spoglia immemore
> orba di tanto spiro,
> così percossa attonita
> la terra al nunzio sta,
>
> (Manzoni).

3° *Tipo.* — Strofe di otto settenari 1°, 3° e 5°, sdruccioli, 2° e 4° piani, rimati tra loro, 6° e 7° piani, rimati tra loro, 8° tronco rimato con l'ultimo tronco della strofe che segue:

Come la luce rapida
piove di cosa in cosa
e i color varii suscita
dovunque si riposa;
tal risonò moltiplice
la voce dello Spiro:
l'Arabo, il Parto, il Siro
in suo sermon l'udì.

(MANZONI).

4° *Tipo.* — Strofe di sette settenari 1° e 3° sdruccioli, 2° e 4° piani, rimati tra loro, 5° e 6° piani, rimati tra loro, 7° tronco, rimato coll'ultimo tronco della strofe che segue:

Qual masso che dal vertice
di lunga erta montana
abbandonata all'impeto
di romorosa frana,
per lo scheggiato calle
precipitando a valle,
batte sul fondo e sta,

(MANZONI).

5° *Tipo.* — Strofe di due quartine di settenari sdruccioli e piani alternati, e questi rimati tra loro:

Quando Giason dal Pelio
spinse nel mar gli abeti
e primo corse a fendere
col remo il seno a Teti,
su l'alta poppa intrepido
col fior del sangue acheo
vide la Grecia ascendere
il giovinetto Orfeo.

(MONTI, *Montgolfier*).

6° *Tipo.* — Strofe di sette ottonari, piani i primi sei, tronco l'ultimo, rimante col tronco finale della strofe che segue; i piani, rimati A B A B C C:

Sia frugal del ricco il pasto;
ogni mensa abbia i suoi doni;
e il tesor negato al fasto
di superbe imbandigioni,
scorra amico all'umil tetto,
faccia il desco poveretto
più ridente oggi apparir.

(MANZONI).

7° *Tipo.* — Strofe di sei versi, i dispari settenari piani, i pari endecasillabi piani, rimati A B B A C C:

> Maschia beltà fioria
> nell'alte membra: dai vivaci lumi
> splendido di costumi
> e di soavi affetti indizio uscìa:
> il labbro era potente
> dell'animo lusinga e della mente.
>
> (PARINI).

---

d) Gli Epodi. — E sull'*ode*, per ora, avrei finito, se non vi fossero da aggiungere gli schemi degli *epodi*, rasentanti le forme metriche di Orazio, due de' quali formano le *quartine* del giorno, la cui fabbricazione dobbiamo a Carducci (non c'entra qui *barbaria* alcuna), e che si adoperano anche nelle *odi:* perciò ne parlerò brevemente per non lasciar tronco lo studio.

Abbiamo dunque i seguenti tipi di *strofe epodiche:*

Epodo I. — Quattro endecasillabi piani e tronchi alternati, rimati tra loro:

> Pur da queste serene erme pendici,
> d'altra vita al rumor ritornerò;
> ma nel memore petto, o nuovi amici,
> un desio dolce e mesto io porterò.
>
> (CARDUCCI, *Giambi ed Epodi*, *Agli amici*).

Epodo II. — Due endecasillabi piani alternati con due settenari piani, rimati tra loro:

> Dunque d'Europa nel servil destino
> tu il riso atroce e santo,
> o di Ferney signore, e, cittadino
> tu di Ginevra, il pianto . . . . .
>
> (CARDUCCI, *Idem. Per E. Corazzini*).

Epodo III. — Due settenari sdruccioli alternati con due endecasillabi piani, rimati tra loro:

> Guarda alle rupi tessale
> onde Orfeo scese e 'l re de' prodi Achille,
> all'Egeo sacro, all'isole
> radianti d'omeriche faville.
>
> (CARDUCCI).

Epodo IV. — Due endecasillabi dattilici piani alternati con due dodecasillabi tronchi, rimati tra loro.

Sbarrate la soglia, chiudete ogni varco,
gittatemi intorno densissimo vel.
D'orribile sogno mi preme l'incarco:
ho visto di giallo rifulgere il ciel.

(Carducci, *Idem. Meminisse Horret*).

Epodo V. — Quattro endecasillabi piani a rime A B A B:

Oh bella a' suoi be' di Rocca Paolina
co' baluardi lunghi e i sproni a sghembo!
La pensò Paol terzo una mattina
fra il latin del messale e quel di Bembo.

(Carducci, *Il Canto dell'Amore*).

Epodo VI. — Due terzine di due settenari doppi, il primo sdrucciolo, il secondo piano, rimati tra loro, e un settenatio tronco rimato col tronco seguente:

Avanti, avanti, o sacro destrier de la canzone!
L'aspra tua chioma porgimi, ch'io salti anche in arcione,
indomito destrier.
A noi la polve e l'ansia del corso, e i rotti venti,
e il lampo de le selici percosse, e de i torrenti
l'urlo solingo e fier.

(Carducci, *Giambi ed Epodi*, *Avanti*).

Epodo VII. — Due terzine di tre settenari doppi, coi tre primi settenari sdruccioli, i due secondi piani, rimati tra loro, il terzo tronco, rimato col tronco susseguente;

Ahi, da' prim'anni, o gloria, nascosi nel mio core
ne' superbi silenzii il tuo superbo amore!
Le fronti alte del lauro nel pensoso splendor
mi folgorar da' gelidi marmi nel petto un raggio,
ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio
e i lampi de' bianchi omeri sotto le chiome d'ôr.

(Carducci, *id. id.*).

Epodo VIII. — Come sopra, salvo che i sei primi settenari sono piani.

Da i monti sorridenti del sole matutino
scende l'epos d'Omero, che va fiume divino
popolato di cigni pe 'l verde asïaco pian.
Sorge aspra la tragedia d'Eschilo ne 'l fatale
orror, fuma e lampeggia, e freme e tuona, quale
sovra il mar di Sicilia per la notte un vulcan.

(Carducci, *A Victor Hugo*).

A compimento degli schemi delle *odi*, dirò che molte altre forme vennero e vengono usate, come ad esempio negli *Inni Sacri* del Manzoni (che con l'ode hanno grande rapporto) i versi decasillabi piani e tronchi in ottava o doppie quartine, come:

> O tementi dall'ira ventura,
> cheti e gravi oggi al tempio muoviamo,
> come gente che pensi a sventura,
> che improvviso s'intende annunziar.
> Non s'aspetti di squilla il richiamo;
> nol concede il mestissimo rito;
> qual di donna che piange il marito
> é la veste del vedovo altar.
>
> (MANZONI, *Passione*).

Senza tener calcolo di tutte le forme o di tutte le varianti introdotte più o meno a proposito da questo o da quel poeta.

11. — IL SONETTO. — Sulle origini del *sonetto* svariatissime sono le opinioni; ma come dimostrerò brevemente esso è di origine prettamente toscana, ed una delle forme più antiche e gloriose della nostra patria poesia.

Alcuni vollero farlo derivare dalla parola provenzale *sonet*, ma ciò è errato, perchè tale parola indicava in Provenza qualunque poesia musicata o musicabile [1], e non si hanno poesie provenzali metricalmente identiche al nostro sonetto se non sullo scorcio del secolo XIII, e di più i pochi sonetti provenzali di quest'epoca sono scritti da italiani [2]. Altri vogliono sia derivato dal francese e dallo spagnuolo; ma anche tale argomentazione non è ammissibile, perchè i sonetti in queste due lingue compaiono nei secoli XIV e XV, e per imitazione di quelli italiani.

Altri ancora lo voglion derivare da una forma di poesia tedesca [3], cioè dallo *spruch*, *detto*, dal verbo *sprechen*, *parlare*, ma ciò non è provato, e credo che non si possa trovare alcuna analogia tra il nostro antico sonetto sempre amatorio ed erotico, e quella forma tedesca propria della poesia gnomica ed insegnativa, come afferma anche il Casini nelle sue *Forme Metriche Italiane*.

In Italia apparvero i primi sonetti: esso è adunque originario italico, e venne poi imitato dalle altre letterature straniere.

---

1) F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, 2ª ed., Leipzig, Barth, 1883, pag. 77.

2) Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenz. Literatur*. Elberfeld, Friderichs, 1872, pag. 39, parag. 25.

3) Wackernagel. *Altfranz, Lieder*, Basilea, 1846, pag. 245.

La sua culla fu la Toscana, e l'alba sua nella prima metà del secolo XIII; in quanto poi al suo sviluppo, rigettando l'opinione del Tomaseo e del d'Ancona che vogliono siasi originato dall'unione di due strambotti siciliani, io credo con gli scrittori cinquecentisti di metrica, che siasi originato dalla canzone.

Il sonetto adunque non sarebbe che una *stanza di canzone* di quattordici versi endecasillabi piani, alla quale si diede il nome di *sonetto*, diminutivo di *sono*, nome, quest'ultimo, che si diede alla canzone.

Essendo adunque il *sonetto* una stanza della canzone, e del *1° tipo* veduto, esso dividesi in *due piedi di quattro versi*, chiamati *quartine*, e in *due volte di tre versi*, chiamate *terzine*, nelle quali vi è lo svolgimento o la conclusione delle quartine (1ª parte), caratteristica della stanza.

Secondo però la disposizione delle rime ebbimo diversi tipi di sonetto:

1° Tipo. — ABAB-ABAB-CDC-DCD
2° Tipo. — ABAB-ABAB-CDC-CDC
3° Tipo. — ABAB-ABAB-CDE-CDE
4° Tipo. — ABAB-ABAB-CDE-EDC
5° Tipo. — ABBA-ABBA-CDC-DCD
6° Tipo. — ABBA-ABBA-CDC-CDC
7° Tipo. — ABBA-ABBA-CDE-CDE
8° Tipo. — ABBA-ABBA-CDE-EDC

Oltre a questi tipi (due soli per le quartine; quattro per le terzine), i moderni hanno introdotto i seguenti nelle terzine:

CDC-DDC; - CDC-CDD; - DCD-CDD; - DDC-DDC; - DDC-CDC; - DDC-DCD; - DDC-CDD; - CDD-CDD; - CDD-CDC; - ed anche CDE-CED; - CDE-DCE; - CDE-DEC; - CDE-ECD.

Dimodochè, moltiplicando questi altri 13 schemi di rime per i due possibili delle quartine, avremo 26 forme, che unite alle 8 già considerate ci daranno un totale di 34 tipi di rime nel sonetto.

I primi sonetti scritti dai più antichi poeti toscani vennero perfezionati da Cavalcanti, da Cino e da Dante; e tale forma raggiunse l'apice della perfezione e dell'armonia con Petrarca, e dalle materie amorose e insegnative si allargò a quelle politiche e civili, tanto da diventare il componimento più nobile della nostra poesia.

Varietà del sonetto sono:

a) *Il Sonetto doppio*, — che non varcò però il secolo XVI, inventore Guittone d'Arezzo; consistette introducendo nel sonetto comune un settenario dopo ciascun dei versi dispari delle quartine e ciascuno dei pari delle terzine, facendo rimare i settenari cogli endecasillabi precedenti; generalmente così:

A a B A a B – A a B A a B – C D d C – D C c D.

Nella *Vita nuova* di Dante (cap. VII e VIII), se ne leggono due.

b) *Il Sonetto rinterzato*, — inventore Guittone d'Arezzo; come il precedente, introducendo un settenario dopo ciascuno dei versi dispari delle quartine e dopo il primo e il secondo di ciascuna terzina, come:

A a B A a B – A a B A a B – C c D d C – D d C c D.

Ma cadde in disuso dopo il trecento.

c) *Il Sonetto continuo*, — è uguale al sonetto comune, ma monotono nelle rime perchè quartine e terzine hanno le stesse uscite di rime, come A B B A–A B B A–A B A–B A B.

Fu però pochissimo usato e morì quasi col suo nascere nel secolo XIII.

d) *Il Sonetto settenario*, – è identico al sonetto comune, ma invece che di endecasillabi è composto di versi settenari. Fiorì nel secolo XIV, e si usa anche oggigiorno.

e) *Il Sonetto ritornello o caudato*, — è identico al sonetto comune, ma è seguito da un ritornello, il quale anticamente constava di un solo endecasillabo rimato con l'ultimo verso del sonetto, e in seguito invece di due versi rimati tra loro e indipendenti dal sonetto. E ciò nel secolo XIII, chè nel secolo XIV si usò una terza forma di ritornello consistente in tre versi, il primo settenario rimato con l'ultimo verso del sonetto, gli altri due endecasillabi rimati indipendentemente tra loro. Il sonetto caudato fu limitato alla poesia burlesca resa grande dal Pucci e poi dal Berni, il quale (e così pure i suoi seguaci) non accontentandosi di un solo ritornello, ne aggiunsero a loro talento. Ma dopo il XVI secolo tale forma venne in decadenza notevole ed oggi non è quasi più usata.

12. — L'Elegia. — È questo un importantissimo componimento lirico trattante in generale argomenti di dolore.

Gli antichi usavano per l'elegia il *distico*, cioè un esametro e un pentametro accoppiati; noi usiamo la *terza rima*, non esclusi però altri metri.

Della *terza rima* parleremo tra poco.

L'elegia ha in sè e del lirico e del narrativo, perciò un po' parente della *canzone* e del *serventese*, come vedremo.

13. — Il Madrigale. — Nelle sue prime origini detto *mandriale* da *mandra*, perchè componimento trattante argomenti rustici, villarecci o pastorali. Solo però nel principio del secolo XIV, questa forma fu usata dai poeti d'arte, addattandovi argomenti di caccie e di pesca oltre ai soliti campestri, di modo che il madrigale diventò idillio, specie per opera di Petrarca, Sacchetti, Soldanieri e Alessandro Donati, di poi largamente usato nei secoli XV e XVI, non solo per materie campestri, ma anche per le amorose e talvolta per le politiche; e, con l'abuso dell'argomento, venne anche quello del metro, bastando che una composizione fosse brevissima, e rimata secondo l'estro del poeta, per essere battezzata per *madrigale*.

Però le forme pure del madrigale a tutto il secolo XVI, sempre composte di versi endecasillabi piani, sono le seguenti:

- *1° Tipo*. — Otto end., cioè due terzine e un distico, così rimati: A B C–A B C–D D.
- *2° Tipo*. Come sopra, con le rime A B A–B C B–C C.
- *3° Tipo*. — Come sopra, con le rime A B B–A C C–D D.
- *4° Tipo*. — Come sopra, con le rime A B B–C D D–E E.
- *5° Tipo*. — Nove end., cioè tre terzine, così rimate: A B B–A C C–C D D.
- *6° Tipo*. — Dieci end., cioè due terzine e due distici, così rimati: A B A–C B C–D E–D E.
- *7° Tipo*. — Come sopra, con le rime A B B–C D D–E E–FF.
- *8° Tipo*. — Undici end., cioè tre terzine e un distico, così rimati: A B B-C D D–E F F-G G.

Ecco un madrigale del Petrarca (*1° tipo*):

Nova angeletta sovra l'ale accorta
scese dal cielo in su la fresca riva,
la ond'io passava sol per mio destino
poi che senza compagna e senza scorta
mi vide, un laccio, che di seta ordiva,
tese fra l'erba, ond'è verde il cammino.
Allor fui preso e non mi spiacque poi,
sì dolce lume uscia dagli occhi suoi.

Da ultimo il madrigale non restò che un complimento amoroso o una facezia, e fu il Lemene l'ultimo cultore di tale componimento nel secolo XVII.

Abbiamo però dei madrigali di endecasillabi e settenari misti, come questo del Tasso in morte di Margherita, duchessa di Ferrara, con le rime A B B-C D D-C E E, cioè il *tipo 8°* meno l'ultimo distico:

Non è questo un morire,
immortal Margherita;
ma un passar anzi tempo all'altra vita,
Nè dell'ignota via
duol ti scolora o tema,
ma la pietà per la partenza estrema.
Di noi pensosa e pia,
di te lieta e secura
t'accomiati dal mondo, anima pura.

Il madrigale, componimento eminentemente lirico, ha però qualchecosa dell'epico, specie nelle sue origini.

14. — L'Idillio. — È desso una pittura di scene campestri, perciò parente del madrigale, o, per meglio dire, continuatore del primitivo madrigale. È componimento breve, introdotto da Teocrito Siracusano nella letteratura greca. Le sue forme sono svariatissime, per lo più settenari e endecasillabi misti.

Eccone uno stupendo, *il canto del passero*, di Terenzio Mamiani:

Vispo, allegro e loquace
io son di mia natura,
e sollecita cura
entro il mio cor non giace:
Me i popolati luoghi e me il tumulto
di città rumorose alletta e piace:
Là su gli urbani tetti
co' miei compagni a volo
trovo dolci ricetti,
là tra i verzieri e gli orti
misto all'errante stuolo
mense rinvengo saporite e quete;
e le terse fontane e le peschiere
ne' giardini de' re stinguon mia sete.

15. — Lo Strambotto. — Deriva da *strano motto*, indi *strambotto* (nell'Italia meridionale ancora *strammotto*). Così si chiamò perchè ribelle alle regole metriche, e, forma tutta popolare, nata in Sicilia, dov'era chiamata *ciciliana* o *napolitana*.

Formato da endecasillabi costantemente, è composto di quattro

distici a rime alternate: A B-A B-A B-A B, come in questo esempio, uno dei più antichi:

> Valletto, se m'amate, siate saggio,
> non vi fidate in nullo compagnione;
> tieni celato quel che ditto t'aggio,
> non vi vantate della mi' persone,
> chè, se 'l sapessou gli parenti ch'aggio,
> tu sarie morto ed io scomparia none.
> Se fossi morto sarìa gran dannaggio,
> s' io fossi morta sarìa gran ragione.

In seguito lo strambotto si compose anche di soli tre distici, e l'ultimo distico fu reso per le rime indipendente dagli altri, cioè: A B-A B-A B-C C.

Rimase tale componimento popolare fino al secolo XV, indi incominciarono a trattarlo i poeti d'arte, e Poliziano lo portò all'apogeo colla seconda forma. Ma nella prima metà del secolo XVI, lo strambotto scomparve per cedere il posto al madrigale.

16. — Il Rispetto. — E' questo un altro componimento eminentemente popolare, confuso collo strambotto, e vivente ancora oggigiorno nella campagna toscana. Consta di una quartina a rime alternate e di uno o due distici rimati tra loro, e questi distici, rispecchiando il sentimento della quartina, presero il nome di *ripresa*.

I versi sono endecasillabi: A B A B–C C–D D.

Il *rispetto* data dal secolo XIV. Eccone uno cantato tuttodì nella Toscana:

> Colombo bianco, quanto ti ò seguito,
> e l'ali d'oro t'ò fatto portare!
> Ài preso un volo e poi te ne se' ito,
> quand'era il tempo, amor, di vagheggiare,
> Colombo bianco dall'ali d'argento,
> tornalo a vagheggià 'l tuo cor contento!
> Colombo bianco dall'ali d'ottone
> tornalo a vagheggià 'l tuo primo amore.

17. — Il Brindisi. — I Greci e i Latini avevano gli *Inni a Bacco*, o *Ditirambi*; in Italia questo genere di poesia non era possibile causa la mutata religione, e fu solo il Redi che ne scrisse uno: *Bacco in Toscana*; ma al mancante Ditirambo si sostituì il *Brindisi*, componimento però molto più breve, col quale si augura qualche bene ai commensali.

Il metro del brindisi è svariatissimo, però usansi di preferenza i versi brevi. Celebri sono i brindisi del Parini e del Giusti.

18. — L'Epigramma. — Brevissimo componimento lirico, arguto e satirico in antico, oggi più libero nell'argomento che però sempre deve avere un motto spiritoso. Il metro ne è liberissimo. Ecco un epigramma del Metastasio.

> Io perdei: l'augusta figlia
> a pagar m'à condannato:
> ma se è ver che a voi somiglia,
> tutto il mondo à guadagnato.

Ed uno del Giusti:

> Il Buonsenso, che già fu capo-scuola,
> ora in parecchie scuole è morto affatto:
> la Scienza sua figliuola
> l'uccise, per veder com'era fatto.

B. — Metri Narrativi.

1° — Il Serventese. — È questo il componimento più importante dei metri narrativi. Derivò dal *sirventes* provenzale, e questo così si chiamava perchè gli si faceva servire, gli si adattava la musica di una canzone d'amore, come appunto in italiano altrettanto facevasi per le laudi che si cantavano sulla musica delle canzoni più licenziose. In Provenza il *sirventes* era una poesia di argomento civile, politico, religioso o morale, non mai d'amore; in Italia invece il *serventese* fu una forma esclusivamente narrativa e gli argomenti svariatissimi.

Esso risale alla seconda metà del secolo XIII, e restò quasi sempre popolare, toccando poi il suo apogeo nella seconda metà del secolo XIV, per opera del Pucci, scrittore di moltissimi e bellissimi *serventesi* o *sermontesi* storici, laudatori, descrittivi e morali, come egli li chiamò.

Ecco i seguenti tipi di serventesi:

1° Tipo. — Serventese duato, di una serie di distici tra loro rimati, in versi settenari, ottonari, novenari, endecasillabi e alessandrini:

> Cavalieri siam di Bretagna,
> che vegnamo de la montagna,
> che l'uomo appella Mongibello:
> assai vi sem stati ad ostello

per apparare ed invenire
la verità di nostro sire
lo re Artù, ch'avemo perduto
e non sapem che sia venuto,
ecc., ecc.

(*Serventese, ant. all'anno* 1274).

2° Tipo. — Serventese incatenato, di una serie di terzine variamente rimate, di endecasillabi, cioè la *terzina dantesca:* A B A-B C B-C D C, ecc.

3° Tipo. — Serventese incrociato di una serie di quartine di endecasillabi, rimati A B A B.

4° Tipo. — Serventese caudato di una serie di quartine, di cui i tre primi versi endecasillabi rimati tra loro, e il quarto quinario rimato coi tre endecasillabi della strofa seguente, come A A A B-B B B C-C C C D, ecc.

5° Tipo — Serventese Giustiniano (perchè coltivato con grande merito nel secolo XV, dal poeta Giustiniani), di una serie di quartine di cui i primi due versi endecasillabi, il terzo settenario rimato col secondo endecasillabo, il quarto endecasillabo rimato col primo endecasillabo della seconda quartina, cioè: A B B A-A C C D-D E E F-F G G H, ecc.

Il secolo XV diede gli ultimi esempi di *serventese*, dal quale nacque la *terzina*.

2° — La Terzina. — Nata come dicemmo dal serventese, la *terzina* è formata da endecasillabi con le rime a questo modo: A B A B C B-C D C-D E D-E F E, ecc.

Come metro di lungo poema, fu Dante il primo ad usarla nella *Divina Commedia*, in cui chiuse ogni canto di terzine con un verso rimato col secondo dell'ultima terzina, e per chiudere il canto e per evitare l'isolamento della rima dell'ultima terzina.

Fu in seguito la terzina usata dal Petrarca, dal Boccaccio e da molti altri; indi risuscitata dal Monti nella *Bassvilliana*.

Un secondo sistema di terzina sarebbe quello di Cino d'Ascoli nell'*Acerba*, poema composto poco dopo la *Divina Commedia*, dove la chiusa e distica e le rime, così: A B A-C B C-D E D-F E F...Z Z

La *terzina* diede poi origini a diversi componimenti, tra i quali il *Capitolo* e la *Satira*.

3° — Il Capitolo. — Originariamente una breve serie di terzine con un verso di chiusa, come nei canti di Dante, il capitolo fu usato per svariatissimi argomenti, ma specialmente per le

poesie insegnative e pastorali, come nei capitoli di Bosone da Gubbio e di Lorenzo de' Medici nel secolo XIV. Ma nel secolo XVI, Berni riprese il *capitolo* e lo trasformò in poesia burlesca, sempre però narrativa. In oggi è già morto sotterrato da lunga pezza.

4° — La Satira. Metricalmente la *satira* è la sorella del *capitolo*, cioè composta di terzine Dantesche; ma ben diversa nella sostanza, perchè più sostenuta; così chè possiamo chiamarla la continuazione riformata del *capitolo*. Fu primo l'Ariosto a trattarla nel secolo XVI, indi Salvator Rosa e Menzini nel secolo XVII, e Parini e Giusti nel nostro.

5° — L'Ottava Rima o Stanza. Alcuni vogliono che tale forma poetica derivi dallo *strambotto* popolare dell'Italia Meridionale; altri voglionla originata da una stanza di canzone usata come speciale componimento, anche per il suo nome di *Stanza*, e perchè la costruzione metrica della *Stanza* corrisponde a quella della canzone, giacchè l'ottava, (otto endecasillabi rimati) ABABABCC, corrisponde alla stanza di canzone del 2o tipo, colla differenza che questa ha la chiusa distesa preceduta da un altro verso.

Comunque, l'*ottava* fu dapprima, e sin dal secolo XIV, metro drammatico, ma di subito metro narrativo, e ciò per opera del Boccaccio che da taluni, ma erroneamente, ne fu creduto l'inventore. Di poi l'*ottava rima* fu adoperata nei *cantàri* popolari delle leggende eroiche e religiose, e indi portata a sommo onore letterario dal Poliziano e dal Boiardo, per poi riuscire nei secoli XVI e XVII, il metro preferito che doveva essere immortalato nei poemi dell'Ariosto e del Tasso ed avere i suoi ultimi splendori nell'*Adone* del Marini e nella *Secchia rapita* del Tassoni, invano avendo tentato di rialzarla Alfieri e Monti. Oggi è abbandonata del tutto.

6° — La Sesta rima o Sestina. Gli antichi trattatisti considerarono la *sesta rima* come una variante del *serventese*, e fu chiamata *serventese ritornellato* perchè formato da una stanza di serventese alternato (vedi 3° tipo serventese) seguita da un distico; altri vogliono che la *sesta rima* sia derivata dall' *ottava*. Gli esempi più antichi della *sesta rima* risalgono al secolo XIV; usata per brevi poemetti, come nei nostri giorni dal Giusti, dessa è formata da endecasillabo con le rime ABABCC.

7° — La Nona rima. Si vuole che anche questa forma di stanza derivi dal *serventese*, ma può considerarsi come un'*ottava* accresciuta di un endecasillabo finale rimante col secondo, cioè: ABABABCCB. Il più antico esempio si riscontra nell'*Intelligenza*, poe-

metto allegorico del secolo XIII, attribuito a torto a Dino Compagni; tale metro però fu usato raramente, e nel nostro secolo risuscitato dal Giusti in una poesia a *Gino Capponi*, risurrezione però che non ebbe vita.

8° — L'Endecasillabo sciolto. — Questo principe dei versi italiani fu usato sciolto da rima, e continuato, nei componimenti narrativi, per la prima volta nel poema epico, *L'Italia liberata dai Goti*, di G. G. Trissino nel cinquecento, sebbene però prima di questo insigne lo tentasse Brunetto Latini nel poemetto lirico *Mare amoroso*, scoperto e pubblicato ai nostri giorni del Prof. G. Grion.

Il Caro, nella sua traduzione dell'*Eneide*, rese l'*endecasillabo sciolto* alla più somma altezza, e dopo di lui lo trattò il Chiabrera, il Monti e il Foscolo che lo rese illustre coi suoi immortali *Sepolcri*.

C. — *Metri Drammatici.*

Le forme metriche dei primi componimenti drammatici, questi essendo essenzialmente religiosi, furono le *laudi* di cui parlammo, le quali vennero primieramente scritte da Fra Jacopone da Todi (1230-1309), (*vedi La Lauda* pag. 219). Però all'uso della *laude* prevalse nella drammatica religiosa l'*ottava rima* specialmente nei secoli XIV e XV, la quale fu usata anche dal Poliziano nell'*Orfeo*, prima rappresentazione di argomento classico, e pure nella *Catrina* e nel *Mogliazzo* del Berni, componimenti rappresentativi campagnuoli.

Anche la *terzina* fu metro drammatico religioso dei secoli XV e XVI, specie nell'Italia meridionale; e abbiamo in *terzine* le più belle commedie rustiche dei senesi del secolo XVI.

Jacopo Sannazzaro nel secolo XV fu il primo a usare nelle sue farse un nuovo metro formato da una serie di endecasillabi, ciascuno dei quali rima, al mezzo, colla parola finale del verso precedente, e che il Casino chiama *endecasillabo incatenato*. Il Sannazzaro fu seguito da tutti i poeti meridionali del secolo XV.

Eccone un esempio del *Trionfo della fame* del Sannazzaro, composto nel 1492:

. . . . cercan fama:
Pallade ognun mi chiama — qui fra voi,
ma Giove e delli suoi — la gran caterva
m'appella pur Minerva — invitta armata,
prudente e letterata. — ecc. ecc.

Si capisce facilmente che da questa forma d'endecasillabo, quella dell'*endecasillabo sciolto*, il passaggio doveva essere difficile, e fu soltanto nei primi anni del secolo XVI che lo *sciolto* occupò il campo della poesia drammatico classica.

Nelle commedie si preferì l'*endecasillabo sdrucciolo*, come nella *Cassandra* d'Ariosto; nelle tragedie il piano, come nella *Sofonisba* del Trissino, nella *Rosmunda* del Rucellai, nell'*Orazio* dell'Aretino; forma sublimata da Scipione Maffei nella *Merope*, e che toccò l'apice della perfezione nelle tragedie di Vittorio Alfieri.

Nel secolo XVIII abbiamo, io credo, il *metro giambo* svariatissimo nelle tragedie e nei melodrammi del Metastasio, e quello *tetrastico alessandrino*, o meglio *Martelliano*, dal poeta P. I. Martelli, ad imitazione dei francesi, consistente in due settenari doppi a rime baciate, metro oggi di molto in voga, e reso illustre da Cavallotti.

Così che, riepilogando per la drammatica, possiamo contare i seguenti metri:

1° La *Lauda*.
2° L'*Ottava rima*.
3° La *Terza rima o Terzina*.
4° L'*Endecasillabo incatenato*.
5° L'*Endecasillabo sciolto*.
6° Il *Metro Giambo o Metastasiano*.
7° Il *Martelliano*.

D. — Metri Didascalici.

La poesia didascalica non ebbe mai metri proprii, ma si servì di quelli narrativi e lirici, specie dei primi, e ciò per l'affinità della didascalica colla narrativa.

Brunetto Latini è il più antico poeta che trattò argomento didascalico nel suo *Tesoretto*, dove usò una serie di *versi settenari* a rima baciata, come:

> Lo Tesoro comenza
> al tempo, che Florenza
> florio e fece frutto,
> sì ch'ell'era del tutto
> la donna di Toscana,

ancora che lontana
ne fosse l'una parte
rimossa in altra parte
quella dei ghibellini,
per guerra di vicini, ecc. ecc.

Abbiamo poi il poemetto *Dei tedii* di Gherardo Patecchio in *terzine di endecasillabi monorime*, quelli di Bonnesino da Riva e di Giacomino da Verona in *versi alessandrini* o *terzine monorime.* Francesco da Barberino usa poi tutte sorta di versi mescolati.

Il *sonetto* è chiamato a grandeggiare nella poesia didascalica, e vi perdura da Guittone d' Arezzo a Giosuè Carducci; — indi Rucellai nel secolo XVI, vi introduce l'*endecasillabo sciolto* nelle *Api*, trattato di poi con onore dal Martelli nel *Femio sentenziato*. e da ultimo dall'Arici.

PARTE QUARTA

DELLE ODI BARBARE

di G. CARDUCCI

E LA

Nuova Metrica Classica Italiana

PARTE QUARTA

CAPO I.

Della Poesia Metrica e delle Odi Barbare

« Fallito il tentativo violento del Rinascimento di cancellare « dalla storia il Medioevo, purgare il mondo dalle barbarie, rial- « zare a lingua nazionale il latino e riallacciarsi direttamente « all'antichità classica, si entrò nel secondo periodo nel quale am- « messo pure il volgare, poichè oramai ogni resistenza era vana, « si volle però gettarlo, come un metallo, entro le forme dell'arte « greco - romana. Gran paladino del classicismo in volgare fu « G. Giorgio Trissino (1478 - 1555), che fece greco poema, greca « tragedia, greca commedia, e ad imitazione classica spogliò il « verso romanzo d'uno de' suoi elementi, la rima.

« Ma altri avevano osato, e dopo osarono, assai di più, met- « tendo da parte tutte le leggi della versificazione romanza, e sfor- « zando la lingua italiana alla metrica quantitativa. Nondimeno « la prosa, e con miglior fortuna, aveva già preceduto nello stesso « movimento la poesia; poichè il periodo, chi ben guardi, è come « a dire la metrica della prosa, e il Boccaccio; col gettare il vol- « gare entro la forma del periodo latino, aveva iniziato la *prosa* « *barbara*; la quale, nutrita d'erudizione classica, si mantenne poi « per più secoli paralella alla popolare del Sacchetti, del Belcari, « del Cellini, degli scrittori infine non eruditi o che scrivevamo « senza intendimento letterario. Quanto alla poesia, a capo di questo « tentativo erudito troviamo un degli uomini più famosi nella « storia del Rinascimento, Leon Battista Alberti (1404-1472), con

« pochi esametri e un distico che poeticamente lasciano molto, se « non tutto, a desiderare, ma che non vedo come metrica in che « cedano ai più recenti. Egli, e dopo lui il Dati (m. 1472) e il To- « lomei (1492-1554) e gli accademici della *Nuova poesia toscana,* « preteseso *misurare la quantità delle sillabe, seguendo parte « l'orecchio, parte le leggi della prosodia latina, e scandendo i versi « per piedi.* Dalle *Regolette della nuova poesia toscana,* riportate « dal Carducci in appendice [1], appare come la prosodia riesca talora « arbitraria, e grande rimanga per necessità il numero delle sil- « labe comuni;.... ».

Così si esprime l'egregio prof. Domenico Gnoli [2].

Giosuè Carducci ha pubblicato un intiero ed importante volume, nel quale sono riunite tutte le poesie del sec. XV e XVI [3], composte su questo metodo che non è affatto consentito dalla prosodia della nostra lingua per quanti studi si facciano, e che riesce di una difficoltà enorme con la quale non si raggiunge il minimo suono di verso italianò, nei versi nuovi che possano essere accetti alle nostre orecchie ritmiche, perchè metodo basato sopra una legge che la nostra lingua non ha: la quantità latina.

E Giuseppe Chiarini scrive:

« Posto adunque, dissero i nostri esperimentatori metrici — dei « nostri giorni — che la poesia italiana non tiene conto della quan- « tità delle sillabe; che questa quantità non è determinata da leggi « nella nostra lingua;.... posto che i nuovi versi, che noi vogliam « fare, han da essere versi italiani [4] e che il fondamento ritmico « del verso italiano è l'accento della parola, noi dobbiamo.... armo- « nizzare i nostri versi semplicemente d'accenti [5] ».

E più sotto:

« Anton Ranieri da Colle, prima del 1539, osservando le regole « prosodiache, fece dei versi asclepiadei come questi:

Passa ogn'altra vaga — donna di grazia
et beltade rara — questo mio bel sole,

---

1) *La Poesia Barbara* nei sec. XV e XVI. Bologna 1881, pagg. 411-439 e vedi presente Opera, parte I, pagg. 11-27.

2) *Studi letterari.* Bologna 1883. — Vecchie Odi Barbare e traduttori d' Orazio, pagg. 335-397.

3) *La Poesia Barbara*, v. s.

4) Vedremo poi a suo tempo se si debba tenere questa massima e se non si abbia a poter fabbricare altri versi italiani come fece il Chiabrera pel decasillabo nell'alcaioa, e ciò pel saffico minore *(L'Autore)*.

5) *La Metrica delle Odi Barbare e i critici italiani.* Bologna, 1878.

« i quali non hanno suono alcuno di verso, nè latino, nè italiano.
« Altri ne fece come questi:

« — Nè men l'assiduo — pianto mio supera
« — Miei sospir taciti — ponno mie lagrime,

« ciascuno dei quali corrisponde esattamente a due quinari sdruc-
« cioli accoppiati. E appunto a due quinari sdruccioli accoppiati
« corrispondono, quasi sempre, gli asclepiadei latini, letti secondo
« l'accento della parola:

« Diánam tènerae — dicite virgines
« intónsum pùeri — dicite Cýnthium 1) ».

Non sempre, ma *quasi sempre*, come dice il Chiarini [2] e come osserva anche il Solerti [3], il quale porta ad esempio un verso della stessa ode dal Chiarini citata (Orazio, I, 21):

Vós laétam flúviis — et mémorum cóman,

il quale, sempre letto secondo l'accento della parola, non è nella sua seconda parte che un senario piano.

Ognuno comprende adunque che il voler adattare la quantità al verso italiano era impossibile, riuscendo per combinazione qualche suono, e chi volesse farsi un'idea di tale metodo, legga *La Poesia Barbara* dal Carducci raccolta.

E lo Gnoli aggiunge:

« La *nuova poesia toscana* iniziata dal Tolomei fu una breve
« meteora, e poi la si considerò come un tentativo fallito, e non
« se ne parlò più. Ma alcune traccie isolate di poesia barbara si
« trovano poi sempre qua e là per l'Italia; e a Palermo, tra gli
« accademici *Accesi*, fioriscono due de' migliori che trattassero
« quella maniera di poesia, e l'Orlandini e il Paterno; nondimeno
« il Campanella, avvertendo in una nota i lettori che i suoi versi
« son fatti *con la misura latina*, aggiunge: *cosa insolita in*
« *Italia* [4] ».

Ma i tentativi continuano, e i versi nuovi s'inventano, quale quello di tredici sillabe del Patrizio nel suo poemetto l'*Eridano* (1529-1597), e quello di diciotto sillabe del Balbi (1553-1617); ed abbiamo in seguito gli endecasillabi sdruccioli dell'Ariosto, veri trimetri giambici acataletti.

1) *La Metrica delle Odi Barbare e i critici italiani*. Bologna, 1878.
2) Op. cit. pag. 406.
3) Op. cit. pag. 8.
4) Op. cit. pag. 106.

E viene Chiabrera (1552–1637), il quale cambia affatto strada tenendo un metodo veramente opposto, che ha per fondamento il principio di rendere in versi italiani, cioè con armonia d'accenti all'italiana, quel suono che, non tenuto calcolo della quantità, noi sentiamo nel leggere i versi latini.

E lo Gnoli:

« Il vero è che in questa corrente classica della metrica ita-
« liana, son da distinguere due partiti. i moderati ed i radicali: questi
« non tenevano nessun conto della metrica volgare, quelli si studia-
« vano d'accostarla quanto si potesse al latino senza toccare almeno
« le leggi fondamentali del verso, cioè il numero determinato di sil-
« labe e gli accenti a sedi determinate. Ma tutta la metrica non con-
« siste nel verso preso isolatamente, e la nostra imponeva in oltre
« la rima, e vietava ogni mescolanza di versi che fosse tra il verso
« intero ed i suoi emistichi. I moderati, col Trissino e coll'Ariosto,
« col Chiabrera e col Rolli, prima, a similitudine degli esametri,
« tolsero la rima agli endecasillabi, poi tentarono la strofe non
« rimata; alcuno usò anche nuovi versi o mescolanze non ortodosse,
« ma sempre fermi alle leggi fondamentali del verso italiano. Gli
« altri, ripeto, non ebbero di mira che imitare a qualunque costo
« il verso latino [1] ».

Nel secolo XVIII, il Fantoni (1755–1807) volle ripristinare la rima, e fece delle saffiche e delle alcaiche rimate pur seguendo il metodo del Chiabrera; oggi il Carducci smessa la rima, ritornò, migliorandolo, al metodo del Chiabrera.

Ed ora, spiegando la teoria del Carducci, spieghiamo anche quella identica del Chiabrera, la quale può essere espressa così: *prendere a base certi accenti grammaticali, per caso riscontrantisi nei versi latini, in modo d'avere un ritmo corrispondente a quello di certi versi italiani.*

E per portare un esempio, i tre versi saffici, secondo lo schema

–́ ⏑, –́ ⏑̄, –́ | ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑,

si dovrebbero così accentare letti ad arsi, (cioè con gli accenti sulla 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª sillaba):

Póne súb currú | nimiúm propinqui
sólis in terrá | domibús negáta:
dúlce ridentém | Lalagén amábo

(*Hor.* 1, 22; 21-23).

---

1) *Op. cit.* pag 400.

Ma letti invece *barbaramente*, come noi usiamo, cioè con l'accento grammaticale della parola, si otterrebbero tre versi endecasillabi cogli accenti sulla 1ª, 4ª, 6ª e 10ª sillaba:

> Póne sub cúrru | nimium propinqui
> sólis in térra | dómibus negáta:
> dúlce ridéntem | Lálagen amábo.

E con altri versi (ciò che vedremo a suo tempo), altre maniere di accenti tutti italiani.

Il Chiabrera, ed ora il Carducci, non dandosi pensiero, nè della quantità latina, nè delle arsi e tesi dell'antica metrica, badarono al solo accento della parola, e a norma di questo riprodussero quel *barbaro suono* con versi nostri e per noi *melodici*.

E dissi *barbaro suono*, rispetto alle orecchie degli antichi romani, i quali non davano grande importanza all'accento grammaticale e leggevano i versi a seconda delle arsi e delle tesi, perciò il loro *saffico*, a mo' d' esempio, aveva gli accenti, usiamo questa parola, o meglio, esigeva l'elevamento della voce e il tempo lungo, sulla 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª sillaba; e di certo avrebbero riso ad un saffico con gli accenti sulla 4ª e 6ª o altrimenti, nello stesso modo che si riderebbe ora tra noi ad un endecasillabo cogli accenti del saffico sulla 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª, ostinandosi di volerlo endecasillabo; mentre non si riderebbe più se lo chiamassimo un *verso nuovo*, un *saffico..... saffico*, per esempio; (e dico ciò, a questo punto, per non passare per incoerente tra breve).

Barbara adunque fu chiamata questa poesia, di sostituzione e parallelo di suoni grammaticali, dallo stesso Carducci, non per mania di novità che servisse ad attrarre i lettori di frontispizi dei volumi elzeviriani, ma perchè, come egli scrive, «.... tali sonerebbero (le sue odi barbare) agli orecchi e al giudizio dei greci « e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della « loro lirica, e perchè tali sonerebbero pur troppo a moltissimi « italiani, se bene composte e armonizzate di versi e di accenti « italiani [1] ».

Ed ora, prima di venire alla esposizione dei metri del Carducci, vediamo che cosa si scrisse sulla sua teoria, che si pensò su di essa, quali altri tentativi si fecero: chè gioverà in questo capitolo dar termine ai diversi pareri e citazioni, tutto ciò contribuente a portare luce maggiore all'ultima parte del presente lavoro, con la

1) *Odi Barbare* — V. ed. Bologna — Nota a pag. 121.

quale si tenterà di concretare la vera teoria razionale e legittima, di riproduzione in italiano dei metri classici di Saffo, Orazio e Catullo.

Angelo Solerti nel suo pregievolissimo lavoro — *Mànuale di Metrica Classica Italiana* [1] — così si esprime:

« I nuovi esperimentatori metrici basando la loro teoria sul « *verso latino letto secondo gli accenti delle parole*, han dato una « teoria convenzionale almeno, perchè i latini, prima di tutto, non « curavano tanto l'accento grammaticale quanto il ritmico, che era « l'essenza del verso: poi perchè per ottenere un certo qual ritmo. « avrebbero dovuto almeno assumere uno schema unico d'accenti « grammaticali, schema che invece può variare indefinitamente. « Sta bene che un artista, un poeta, quale il Carducci, scelga le « forme che più convengono, ma quando esse non hanno base che « in un contingente modo nostro di leggere, riconosciuto erroneo,- « saranno una sublime esplicazione individuale, come le *Odi Barbare*, ma non possono mai formare una teoria metrica ».

E lo Gnoli scrive in proposito [2]:

« Finalmente abbiamo gli esametri e i pentametri, senza nu- « mero determinato di sillabe, senza accenti a sedi determinate. « Questa è questione affatto distinta dalle precedenti, trattandosi « di vedere se possa darsi metro senza metro, cioè misura senza « misura. I distici latini avevano la loro misura, da cui non po- « tevano allontanarsi d'un pelo. Nè si misurava a sillabe ma a « piedi, e data l'equipollenza di due brevi con una lunga, esso « era certamente composto di sei piedi uguali o equivalenti. Dallo « spondeo al dattilo correva la differenza che corre da una lira a « due mezze lire. Il Tolomei e gli altri antichi tentarono di as- « soggettare l'italiano alle stesse leggi. Ma nell'esametro del Car- « ducci qual'è la misura: Di qui non s'esce; o convien dire che « possa stare un verso senza misura, una metrica senza metro, e « allora non dirò altro; ovvero convien mostrare quale sia questo « metro, questa misura ne' distici del Carducci, e mi dò subito per « vinto al mio illustre amico. Nè vale a parer mio la ragione da « esso accennata, che cioè le sue odi siano « composte e armoniz- « zate di versi e d'accenti italiani ». Egli è vero che i suoi esa- « metri e pentametri si possono decomporre in versi italiani, ma

1) Torino, Loescher — 1886 — pag. 9.

2) *Op. cit.* pag. 358.

« l' accopiamento libero di versi di varia natura, senza alcuna legge « che ne determini esattamente i ritorni, è fuori della misura, è « fuori del dominio della metrica. Anche la prosa si può, salvo « qualche rara parola, dividerla e scomporla in versi, e nondimeno « rimane prosa. Converebbe, a me pare, che ciascuna unità, cioè ogni « esametro e pentametro, avesse la sua legge certa di misura e « d' accenti ».

Il Cavallotti poi, combattendo il sistema Carducci, così si esprime nelle *Anticaglie*, dando l' esempio di una nuova maniera: [1]

« Queste conclusioni mie (sulla teoria dell' accento grammati- « cale) non pregiudicano, s' intente, l' altra questione, se i metri « classici veri, non come li leggiamo secondo l' accento gramma- « ticale, ma come dovevano leggersi secondo il ritmo da Orazio e « dagli antichi, possono essere riprodotti nella metrica italiana, « con leggi e forme prosodiache *italiane.* Per me sono così poco « esclusivista che quanto ai metri che ho dettati sopra (saffico, « alcaico, asclepiadeo) — in linea di probabilità — ritengo quella « produzione possibilissima, come l' han trovata i tedeschi e gl'in- « glesi. (Di ciò parleremo più avanti nel presente lavoro). Anzi « non solo (continua il Cavallotti) — veda il Chiarini — convengo « in questo con lui — ma dissento da lui quanto alla enormezza « delle difficoltà ch' egli vi suppone. E quando il Chiarini opina « che una riproduzione fedele dei metri classici secondo il ritmo, « rischierebbe di parere ancora più barbara e più lontana dell'ar- « monia degli antichi, di quello che il metodo approssimativo del « Carducci non sia, penso che egli non siasi reso per avventura « conto dell' asserzione. Naturalmente una qualche difficoltà vi è: « perchè le leggi naturali della prosodia nostra non ci permettono « di fare quel che facevano i Greci e i Latini: dare cioè alla pa- « rola l' accento diverso dall' ordinario, dove e quando l' accento « ritmico con esso non combinava. Tranne quelle poche determi- « nate licenze poetiche (*ùmile* e *umìle; tènebre* e *tenèbre; dèlubro* « e *delùbro*), nessuna licenza ci autorizzerebbe a dir *floridò* per « *flòrido, delirìo* per *delìrio,* o *àmore* per *amòre.* Vi è dunque per « noi a riprodurre i ritmi antichi una difficoltà di cui i Latini « (e i Greci ancor meno dei Latini) non si impacciavano: quella « di dover conservare l'accento grammaticale e il ritmico ad un « tempo, e farli combinare uno coll' altro. Ma questa difficoltà di

1) Roma 1879 — pag. 82.

« conciliarli tutti e due, e qualche altra, non paionmi in fondo più
« insuperabili per noi di quel che lo siano per i Tedeschi e gli
« Inglesi; e meno certo di quel che paiono al Chiarini e al novis-
« simo traduttore di Saffo, il Fraccaroli ».

E in nota alla poesia « *Il metro Alcaico* » Cavallotti così rias-
sume la sua teoria [1]:

« 1. Se i metri classici si hanno a rifare, tanto vale perchè
« tali almeno possan chiamarsi, che conservino le quantità e le
« leggi tutte della loro prosodia classica; di cui il metodo del
« Chiabrera, del Tolomei e del Carducci, non tien conto;

« 2. Se si vuole introdurli come novità nella poesia italiana,
« tanto vale che rispettino un poco (*paese che vai*, *usanza che*
« *trovi*) anche le leggi e il genio della metrica nostra — ciò a
« cui il Tolomei e suoi scolari non badavano.

« Ora ripeto, il combinare tutti e due questi criteri insieme,
« presenta certe difficoltà che i latini stessi non avevano: perciò che
« essi non si occupavano molto dell' accento grammaticale, e lo
« spostavano a comodo e capriccio del ritmo, mentre noi non pos-
« siamo nei nostri versi storpiare alle parole gli accenti. Ed è a
« questa difficoltà che si fermarono, come ho detto, il Tolomei e
« la sua scuola da un lato, il Chiabrera e il Carducci dall' altro: i
« primi cioè volendo al ritmo latino restar fedeli, fabbricarono, dei
« versi italiani ostrogoti; i secondi, per fare dei versi italiani, hanno
« al ritmo latino tirato il collo. Che però la difficoltà del mettere
« tutti e due i criteri d'accordo non sia insuperabile, ho voluto
« tentare di dimostrarlo, come nell'ode in saffico minore (*stessa*
« *op. cit. pag. 215*), così in questa (*stessa op. cit. pag. 221*); per ren-
« dere poi la dimostrazione più completa, a quella difficoltà dell'ac-
« cento che già gli antichi non avevano, ne aggiungo un' altra,
« quella delle rime . . . . »

E fa seguire l'ode saffica di cui la prima strofe quì sotto; indi
continua: « in questa ode conservando contemporaneamente, a
« differenza del metodo Carducci, la prosodia italiana e la classica,
« cioè le norme dell'accento nostro e quelle del ritmo antico, credo
« superfluo avvertire che la determinazione delle lunghe e delle
« brevi e delle comuni, fu naturalmente regolata non solo dalle leggi
« della prosodia latina, ma dai criteri d'analogia fra le due
« lingue. »

---

1) Op. cit. pag 223.

E il Cavallotti riproduce il *saffico a minore* così.

–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
Sempre mi tenti, se d'amor desio
erra fra i mirti de le lesbie rive,
sempre, gentil, che ne' lamenti l'aspra
Venere scorse,
–́ ⏑⏑ –́ ⏑

Però osservo che in tali versi il ritmo greco e latino non è intieramente trasferito, causa lo spostamento del secondo accento, il quale invece che sulla 3ª, trovasi sulla 4ª, e del terzo accento sulla 5ª che manca, giacchè noi italiani non lo sentiamo mai su *ti*, *ti*, *che* dei versi citati.

Riprodusse invece il Cavallotti quasi fedelmente il ritmo classico del saffico avente la cesura dopo la quarta con la traduzione della seconda ode di Saffo (Bergk *Poetae lyrici Graeci*, *Lipsiae*, 1843 pagg. 666, 667) tradotta da Catullo (*Carm.* 41) il cui schema è:

–́ ⏑ –́ ⏓ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑.

Eccone la traduzione del Cavallotti:

Pari agli Iddii | sèmbrami l'uom che a fronte
siedati, e 'l guar | do entro lo sguardo fiso
dolce parlar | t'oda vicin, soave-
mente ridendo.

Dove però è spostato il secondo accento dalla 3ª sulla 4ª, ciò che forma del verso di Cavallotti un composto di un quinario tronco e di un settenario piano (*cogli accenti* 1, 4 – 5, 8, 10), mentre il verso saffico e catulliano è composto di un quaternario piano e di un settenario piano (*cogli accenti* 1, 3 – 5, 8, 10).

E il Cavallotti riprodusse così il *saffico a maiore:*

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
Alto d'eve falangi
odo Apennino alto sonar! — giovani bardi a Festa
corrono!... sola piangi
sola, tu in riva al Lazio mar, — rima, sedendo mesta,
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

E su tale proposito scrive in nota lo Stampini [1]:

« Anche il Cavallotti pensò alla possibile riproduzione di questo « metro (*saffico a maiore*) e la tentò. Se non che egli volendo « riprodurre il ritmo latino seguendo il metodo delle arsi e delle

[1] *Le Odi Barbare di G. Carducci e la Metrica Latina*, pag. 13, nota.

« tesi ricorse ad uno spediente che non mi garba, riuscendo con esso
« a far dimenticare affatto il ritmo latino che già poco si sente colla
« lettura ad accento. Imperocchè lasciando stare che sbagliò nella
« riproduzione del primo ordine del saffico (*b*) (cioè a maiore), il
« quale essendo rappresentato dallo schema:

« –́ ∪ –́ ⏓ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪

« può essere solo rappresentato in italiano da un quinario tronco
« mentre il Cavallotti non seguì alcuna regola fissa, quanto alle
« elevazioni ed agli abbassamenti della voce; tutto il sistema, con
« grave mutazione, fu da *distico* reso *tristico*, cosa rara nella poesia
« latina (in Orazio è tale forse il sistema ionico *a minore*), per
« non dire che lo stesso vincolo, che, malgrado la dieresi, unisce il
« colon coriambico al logaedico, richiede la loro unione in un verso
« solo. In prova di quanto dico leggansi i versi seguenti (*Anti-*
« *caglie pag.* 222):

« Musa dall'occhio blando,
« rima amica — mïa fedel, — dalle dilette schiere
« non me fuggir, lasciando
« l'armi, vedrà — l'italo ciel, — trepido cavaliere!

« Coll'aggiunta della rima veda il lettore che cosa resta di
« saffico in questi versi!

« Con tutto ciò non voglio fare un rimprovero all'egregio
« poeta, il quale ha escogitato una nuova combinazione di versi
« destinata ad arricchire la nostra poesia. »

L'*alcaica* del Cavallotti è molto più riuscita secondo lo schema:

⏒, –́ ∪, –́ ∪, | –́ ∪ ∪, –́ ∪ ⏓

che però lo Stampini disapprova, essendo più razionale questo che segue:

∪ –́, ∪ –́, ⏓, | –́ ∪ ∪, –́ ∪, ⏒́

non ancora riprodotto.

Cavallotti però componendo il verso alcaico di due quinari, il primo piano, il secondo sdrucciolo, vi mantenne, a differenza del Carducci, il ritmo ascendente, come nella strofe seguente (*op. cit.*, *pag.* 275):

Il freddo sciogli: legna ne prodiga
quì sulla fiamma; vino da l'anfora
Che fia 'l domani guardati chiedere!
De' giorni il Fato quanti regalati.

L'*asclepiade* poi del Cavallotti è così:

> Nave al pelago te fia che riportino,
> ancor l'onde? Che fai? Forte co' l'ancora
> su, t'afferra a la rada!
> Sotto l'Africo celere,

Che poco differisce dal sistema, a questo identico, del Carducci. Ma la differenza enorme del metodo Cavallotti con quello Carducci, si è che l'autore del *Cantico dei Cantici* si basa sulla quantità, ciò che il Carducci e seguaci suoi trascurano.

E a tale proposito così si esprime l'egregio Solerti [1].

« È certo che se la teoria del Cavallotti fosse attuabile, sarebbe « la più perfetta possibile; ma pecca anch'essa nella base. che « ognuno conosce la difficoltà pressochè insuperabile di stabilire « una quantità alla nostra lingua; e se anche coll'aiuto della glotto- « logia, del parallelismo, quella si potesse definire, resterebbe « sempre patrimonio dei dotti, nè perciò questa teoria, salvo « esser più vera, differenzierebbe troppo da quella del Tolomei, « considerando che la quantità pur esistendo, non è da noi più « conosciuta e sentita. »

E lo Stampini che più di ogni altro trattò la questione, nella sua stupenda introduzione [2], divide in quattro gruppi i combattenti la battaglia delle Odi Barbare: il primo composto dai soliti letteratuzzi ignoranti bocciati alla licenza ginnasiale o mal promossi dalla quarta elementare. i quali, incapaci di rendersi grandi colle proprie opere, tentano di emergere impicciolendo le altrui, si scagliano sulle *Odi Barbare* del Carducci *cercando di farne a pezzi le belle membra* come si esprime lo Stampini. Il secondo gruppo, composto di uomini competentissimi ma nemici di tutto ciò che è novità, gridò all'eresia della forma. Un terzo gruppo provò colla scorta delle discipline metriche che il sistema Carducci era il buono e lo seguì, male ricompensato poi dal capo scuola con quel siffatto epiteto di *papagalli* ecc. ecc. nell'ode: *Per le Nozze di mia figlia.*

Il quarto gruppo non si scandolezzò punto dell'esperimento del Carducci, ma « si lamentò che egli non si fosse dato pensiero di « riuscire interamente nella prova. trovò che i suoi ritmi erano « spesso enormemente distanti dai classici, perchè non fondati « sulla distinzione e sulla regolare successione delle lunghe e delle

---

1) *Op, cit.* Introduzione, pag. VIII.

2) *Le odi Barbare di G. Carducci e la Metrica Latina, pag.* VII-XVI.

« brevi, delle arsi e delle tesi; che anzi era falsato addirittura,
« tranne pochissime eccezioni, il ritmo classico; e si pose all'opera,
« ristorando antiche dottrine (*), di dare precetti al riguardo e di
« mostrare anche con saggi poetici, come alla cosa non mancasse
« la possibilità di essere effettuata. [1] »

Quì lo Stampini, non occupandosi dei due primi gruppi egregiamente tartassati dal Chiarini [2], parla del quarto gruppo e precisamente del Cavallotti, il quale colle sue *Anticaglie* combattè le conclusioni del Chiarini; e siccome le *Anticaglie* sono posteriori al *Discorso* del Chiarini, perchè non si creda che la ragione sia pel Cavallotti, così si esprime:

« Si tratta di stabilire in maniera precisa una distinzione, senza la
« quale tutto l'arrabattarsi dei critici, riesce ad un vano spreco di forze
« e di erudizioni; la distinzione cioè tra *metro* e *ritmo*, tra poesia
« *metrica* e *poesia ritmica*; fatta la quale, ci domanderemo: È pos-
« sibile nella lingua italiana la *poesia metrica?* E se non è possibile
« sino a qual punto e come può il *ritmo* classico essere introdotto
« nella *versificazione* moderna?

« Sarò breve. Già gli antichi grammatici avvertirono una dif-
« ferenza notevolissima tra metro e ritmo. Quello infatti ha bisogno
« di sillabe *lunghe* e *brevi* che ordinatamente si succedono, e senza
« di esse non esiste; mentre il ritmo può anche sussistere senza sil-
« labe lunghe e brevi, mutando non di rado i tempi, rendendo cioè
« lungo ciò che è breve, e per converso. Il metro è qualche cosa
« di corporeo, il ritmo ha carattere spirituale: quello consiste nelle
« serie ordinate delle lunghe e delle brevi; questo nell'ordine dei
« tempi fra loro, nel movimento, nella modulazione della serie
« metrica; il metro è sempre limitato da un numero stabilito di

---

(*) A questo punto lo Stampini ha la nota seguente che riporto:
« Fra i vari scritti che trattarono più o meno ampiamente della questione
« metrica onde discorriamo, non deve essere dimenticato un lavoro, che
« nessuno, ch'io sappia, ha finora menzionato a proposito delle *Odi Barbare*,
« di Francesco Grassi, intitolato: *Comprovato sistema metrico, onde assomi-*
« *gliare per novella invenzione la Poesia Italiana alla Poesia Greca e La-*
« *tina*, lavoro che fa parte della *Grammaire comparative des deux langues*
« *Française et Italienne* dello stesso autore (Torino 1806. Dalla stamperia di
« Giovanni Giossi). Chi imprenda a fare la storia dei vari tentativi metrici
« che si sono fatti dal rinascimento in qua, non deve certamente dimenticare
« lo scritto del Grassi, notevole e curioso per molti riguardi. »

1) *Op. cit.* Introduzione, pag. VIII.

2) *I critici italiani e la Metrica delle Odi Barbare* - Prefazione alle *Odi Barbare*, Bologna 1878.

« sillabe o di piedi, il ritmo non è circoscritto da numero. Perciò, « secondo l'espressione di S. Agostino, che si può ritenere come « generalmente vera, ogni metro è un ritmo, ma non ogni ritmo « è altresì un metro.

« La ritmica quindi si differenzia dalla metrica: quella serve di « base a tre arti, che sono la metrica appunto, la musica e la « danza; per conseguenza la metrica è subordinata alla ritmica, « ne è una parte importante, ma sempre una parte.

« Ciò posto, il verso moderno è forse un *metro?* La risposta è « evidentemente negativa, perchè gli manca ciò che è indispen- « sabile per costituirlo tale, la *quantità* quale era concepita e sentita « dagli antichi. È un fatto innegabile che la quantità esiste an- « cora nelle lingue moderne, perchè in niuna lingua del mondo si « può pronunziare una parola, una sillaba, senza loro assegnare « una certa durata; ma non è men vero che essa non ha più un « valore così stabile e preciso, com'era nel verso antico, che è « perciò divenuta, a dirla brevemente, *incommensurabile.*

« Ha dunque ragione il Cavallotti? Ciascuno vede che no; cia- « scuno vede che gli sforzi degli eruditi nulla possono contro la « natura delle cose; pertanto il *metro* antico non può più essere « imitato tal quale dalle lingue moderne. Ma potremo noi, se non « del *metro*, valerci ancora facendone cosa nostra, del ritmo? Ecco « la questione che io credo si debba risolvere in modo affermativo. « Se, leggendo un verso di Virgilio o di Orazio io moderno, sfor- « nito affatto del senso della quantità, sento un' armonia che mi « soddisfa, che mi diletta, perchè non dovrò più sentire, gustare « la medesima armonia nella mia lingua? E che? una composizione « musicale deve cessare d'essere bella perchè s'è cambiata l'orchestra? « Ma, si obbietta, il ritmo latino riposa sulla successione regolare « delle arsi e delle tesi. Verissimo, dico io; ma anche noi abbiamo « le arsi e le tesi nel succedersi delle sillabe accentate e non accen- « tate; e poi, quando vogliamo sentire il ritmo dei metri classici, « siamo obbligati a dare all'arsi l' intonazione dell' accento, se non « vogliamo sentire un bel nulla. Dunque se nel leggere un verso « latino o col metodo dell' *accento grammaticale*, o col metodo più « logico dell' *accento ritmico*, dando spicco alle sillabe in arsi e « trascurando l' accento grammaticale, io trovo un' armonia che « mi piace, siccome io sento quest' armonia *coll'orecchio d' un mo-* « *derno* e non con quello d' un antico ateniese o romano, così non « c' è ragione per cui, mutatasi la lingua, non debba io più com-

« piacermi della stessa armonia, non essendosi mutati i mezzi con « cui l'ho percepita. Il ritmo è qualche cosa che sormonta al nau- « fragio dei metri.

. . . .

« Pertanto se il ritmo è indipendente dalla materia che esso « informa, che cosa vieta di dargli una materia italiana, turca o « cafra, invece di latina o greca, quando quella possa atteggiarsi « convenientemente alle sue esigenze? [1] ».

E concludendo ora, qual' è il metodo del Carducci? Quello dell' *accento grammaticale* letto alla nostra maniera di moderni come leggonsi nelle scuole i versi latini.

Senza discuterlo, ciò che faremo tra poco, esponiamone ora le forme, dall'illustre poeta usate, o per meglio dire, create.

---

1) *Op. cit.* pagg. IX-XIV.

CAPO II

Del Verso Carducciano

Odi Barbare

A. — *Ode Saffica.*

Aprendo il primo volume delle *Odi Barbare* del Carducci, mi si presenta il *Preludio*:

> Odio l' usata poesia: concede
> comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
> palpiti sotto i consueti amplessi
> stendesi e dorme.

La strofe è *saffica*: ecco perchè da questa incomincio le mosse del mio breve studio; e dico breve, non potendomi più concedere un lungo spazio nel presente lavoro, ed anche per non calcare in questo capitolo l'illustre via dell'egregio Stampini, il quale nel suo lavoro — *Le Odi Barbare di G. Carducci e la Metrica Latina* — trattò ampiamente il soggetto. Questo capitolo riepilogherà il dotto libro dello Stampini, completandolo e riducendolo, mi si permetta, più alla portata degli studiosi. I quali, se vorranno saperne di più, e sulla *saffica, alcaica, asclepiadea*, sul *distico elegiaco, metro giambico* e sull'*archilochio*, potranno con non lieve profitto, leggere attentamente l'opera dell'egregio mio collega.

Per quanto riguarda la *metrica latina* abbiamo lungamente trattato nella parte prima di questo lavoro; quì basterà accennare che la strofe saffica d' Orazio è composta di tre versi *saffici a minore* e di un *adonio* per chiusa.

Lo schema del verso *saffico a minore* con cesura *maschile* (secondo Orazio), è:

–́ ⏑, –́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑;

a cesura *femminile:*

–́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ | ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ (*);

e leggendo un verso d'Orazio, secondo le *arsi*, abbiamo:

lùcidùm caeli | decus, ò colèndi — (*Carm. Saec.* 2).

e:

Phoèbe silvarùmque | potèns Diàna, — (*id.* 1).

Ma se invece li leggiamo secondo gli *accenti grammaticali*, abbiamo:

lùcidum cáeli | dècus, o colèndi

e:

Phoèbe silvárumque | pòtens Diàna,

che corrispondono a due dei nostri endecasillabi con gli accenti sulla 1ª, 4ª, 6ª e 10ª, nel primo, e sulla 1ª, 4ª, 7ª e 10ª nel secondo.

E nel verso:

Póne sub cùrru | nimium propinqui — (*Hor.* 1, 22, 21),

letto, beninteso, ad *accenti grammaticali*, abbiamo gli accenti sulla 1ª, 4ª, 6ª e 10ª; e in:

Quod làtus mùndi | nèbulae malùsque — (*Hor.* 1, 22, 19),

sulla 2ª, 4ª, 6ª e 10ª; e in:

Nec sitim pèllit | nisi caùsa mòrbi - (*Hor.* 2, 2, 14),

sulla 2ª, 4, 6ª, 8ª e 10ª.

Vediamo adunque che le diverse combinazioni di accenti grammaticali (con la lettura barbara usata nelle nostre scuole), nei versi saffici di Orazio ci danno il ritmo del nostro endecasillabo.

E Carducci foggiò l'endecasillabo italiano sul saffico di Orazio con la costante cesura non dieresi dopo la quinta sillaba, in oltre levando la rima alla strofe.

Chiusura della strofe saffica è un adonio:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

(*) È da notare però che Catullo usò anche il verso *saffico a minore* CLASSICO, cioè con la vera forma greca, con la cesura dopo la seconda tesi:

–́ ⏑, –́ ⏓, | –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑

Últimi flos, praètereùnte pòstquam — (11, 23)

dove anche in latino l'accento grammaticale occupa quasi sempre il posto dell'arsi, e perciò si legge egualmente in tutti i due modi:

Nóete frequéntes — (*Carm. Saec.* 24).

L'adonio fu riprodotto dal Carducci con un quinario piano.

Ma tanto l'endecasillabo quanto il quinario non riproducono sempre il ritmo discendente della strofe saffica d'Orazio, giacchè quella di Carducci ha quasi sempre il ritmo ascendente come nei versi:

Ancor dal monte, che di foschi ondeggia — (1)
a te le greggi: a te l'umbro fanciullo — (6)
che scalza siede al casolare e canta — (10)
immerge, mentre — (8)
de' bei giovenchi — (12)
Virgilio amava — (16)

(*Alle fonti del Clitumno*);

dove il primo accento invece che sulla 1ª è sulla 2ª sillaba.

A mio parere darei la legge seguente per la *strofe saffica carducciana:* — Tre endecasillabi di cui il primo membro quinario piano, concessa l'elisione, e un quinario piano di chiusa, con l'accento sulla 1ª sillaba di tutti e quattro i versi, — *non rimati*, — e ciò lo dico una volta per sempre, giacchè nel verso carducciano la rima è abolita.

B. — Strofe Alcaica.

La strofe alcaica latina è composta di due versi *alcaici endecasillabi*, di un *dimetro giambico ipercataletico* (alcaico novenario) e di un *alcaico decasillabo*.

Tre sono gli schemi dell'*endecasillabo alcaico*:

1°) ⏒ –́, ⏑ –́, ⏒, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
2°) ⏒, | –́ ⏑, –́ ⏒, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́
3°) ⏒, | –́ ⏑, –́ ⏒, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏒

Comunque, *leggendo secondo gli accenti* un endecasillabo alcaico, noi abbiamo la seguente armonia:

Vélox amoénum || saépe Lucrétilem — (*Hor.* 1, 17, 1);

cioè l'unione di due quinari italiani, il primo piano e il secondo sdrucciolo, cogli accenti sulla 1ª e 4ª; e nel verso:

et músa córdi est, || hic tibi cópia — (*Hor.* 1, 17, 14),

cogli accenti sulla 2ª e 4ª.

E Carducci riprodusse questo verso con due quinari accoppiati, l'ultimo sdrucciolo, senza badare agli accenti e al ritmo ascendente dell'alcaica, come:

> Poi ch'ùn seréno ‖ vapòr d'ambrósia — (1)
> da la tua cóppa ‖ diffúso avvòlsemi, — (2)
> non più del témpo ‖ l'ómbra o de l'àlgide — (5)
> (*Ideale*).

Il terzo verso della strofe alcaica è il *dimetro giambico ipercatalettico* o *novenario alcaico*, il cui schema è:

⏒ –́ ⏑ –. ⏒ –́ ⏑ –, ⏒;

però tenendo calcolo anche delle arsi secondarie, sarebbe:

⏒ –́, ⏑ –́, ⏒ –́ ⏑ –́, ⏒.

Ma letti i novenari latini secondo l'accento, ci danno svariatissimi ritmi. P. es. vediamo i seguenti versi di Orazio:

> Condiscat et Párthos feróces — (3, 2, 3),

cegli accenti sulla 2ª, 5ª e 8ª, cioè il nostro novenario, come in Carducci:

> O Èbe con pásso di Déa — (*Ideale*, 3),

E in Orazio nuovamente:

> Consúltus érro; núnc retrórsum — (1, 34, 3)

cogli accenti sulla 2ª, 4ª, 6ª e 8ª (anche secondo le arsi), che nel Carducci suona:

> Miràva scàlza cól piè ràtto — (*La Madre*, 3)

E in Orazio:

> Fúndens liquórem? Nón opimae — (1, 31, 3),

cogli accenti sulla 1ª, 4ª, 6ª e 8ª; e in Carducci:

> Lèi stornellànte súl meriggio — (*La Madre*, 7).

E Orazio:

> Regúmque mátres barbarórum et — (1, 35, 11),

cogli accenti sulla 2ª, 4ª e 8ª; e in Carducci:

> Cosi di sànte visïóni — (*La Madre*, 27).

E Orazio:

> Foédis, ét exémplo trahéntis — (3, 5, 15),

cogli accenti sulla 1ª, 3ª, 5ª e 8ª; e in Carducci:

> Gli pregásti in fáccia a Parigi — (*Per la morte*, 19).

Il quarto verso della strofe alcaica, *decasillabo alcaico* o *pindarico*, ha lo schema.

–́ ∪ ∪, –́ ∪ ∪, –́ ∪, –́ ∪̄.

Questo verso fu riprodotto in varie maniere, e secondo l'*accento grammaticale*, e secondo l'*arsi*.

Letto il verso seguente di Orazio secondo l'accento:

Térret équos equitúmque vúltus — (2, 1, 20),

abbiamo il decasillabo del Chiabrera cogli accenti sulla 1^a, 3^a, 7^a e 9^a, come in Carducci:

tútta avvólta di favìlle d'oro, — (*Ideale, 24*),

cioè un endecasillabo senza la prima sillaba, come ad esempio:

(e) tutta avvolta di faville d'oro.

E in Orazio:

Hespériae sónitum ruinae — (2, 1, 33),

cogli accenti sulla 2^a, 5^a e 9^a; e in Carducci:

tranquìlla per le vène fluire — (*Ideale, 8*).

E leggendo il verso di Orazio (secondo l'*arsi*):

Térret equós equitúmque vúltus,

abbiamo gli accenti sulla 1^a, 4^a, 7^a e 9^a; e in Carducci:

cúspidi rápide sàliénti — (*Ideale, 20*),

e:

quándo secúro sará l'amóre? — (*La Madre, 32*).

Nel penultimo, abbiamo un quinario sdrucciolo cogli accenti sulla 1^a e 4^a, seguito da un quaternario con gli accenti sulla 1^a e 3^a, e nell'ultimo verso ci appaiono due quinari piani accoppiati, il primo cogli accenti sulla 1^a e 4^a; il secondo sulla 2^a e 4^a.

Ma il Carducci ha anche:

lontáni i fáti del rè di Róma — (*Per la morte, 20*),

corrispondente al verso d'Orazio letto ad accenti:

Non sìne dis animósus ìnfans — (3, 4, 20).

E in oltre si trova:

sbadigliándo la lúce sul fángo — (*Alla Stazione, 4*),

che è il nostro decasillabo italiano, nell'alcaica stuonante di molto come dimostrò egregiamente lo Stampini.

La strofe alcaica del Carducci è svariatissima; si potrebbe però così stabilire: — quattro versi: i primi due endecasillabi, formati

da due quinari, il primo piano cogli accenti a piacimento, ma meglio sulla 2ª e 4ª, il secondo sdrucciolo cogli accenti sulla Iª e 4ª; — il terzo verso novenario con gli accenti svariatissimi, meglio però sulle sillabe pari; — il quarto, decasillabo a piacimento, da preferirsi però quello di due quinari piani cogli accenti, il primo sulla 1ª e 4ª, il secondo sulla 2ª e 4ª, ovvero un decasillabo formato da un quinario sdrucciolo cogli accenti sulla 1ª e 4ª, seguito da un quaternario piano cogli accenti sulla 2ª e 4ª. Ciò riprodurrebbe la strofe alcaica anche secondo le arsi.

C. — *Strofe Asclepiadea.*

Cinque sono i sistemi latini della *strofe asclepiadea* (V. parte IIª capo VII, n. 45, 46, 47, 52, 56); vediamo ora quali riprodusse in italiano il Carducci.

Ecco la prima strofe dell'Ode *Fantasia:*

> Tu parli; e, de la voce a la molle aura
> lenta cedendo, si abbandona l'anima
> del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
> e a strane plaghe naviga.

Che consta di tre endecasillabi sdruccioli e di un settenario sdrucciolo, col che si volle riprodurre il nostro *Terzo Sistema Asclepiadeo, Metro II,* (n. 47) formato da tre *asclepiadei minori* e da un *gliconeo.* Lo schema dell'*asclepiadeo minore* è:

–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́, ‖ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́;

e leggendo certi *asclepiadei* secondo le *arsi*, trascurando però l'arsi finale, abbiamo ad esempio, come in questo d'Orazio:

> súdori quánta movés fúnera Dárdanae — (1, 15, 10),

un endecasillabo sdrucciolo cogli accenti sulla 1ª, 3ª, 6ª, 7ª e 10ª, come ad esempio in Carducci:

> Érra lúngi l'odór sú le salse áure,
> e si mesce al cantar lento de' nauti, — (*Fantasia*, *13*, *14*).

Ma Carducci non osserva in questa riproduzione, nè *arsi* nè *accenti grammaticali*, e gli bastano degli endecasillabi, che talvolta però sono spezzati con un tronco nella 6ª sillaba per tentare una corrispondenza colla terza arsi dell'asclepiadeo minore latino, come in:

> Naviga in un tepor | di sole occiduo, ecc. — (id. 5).

Il *gliconeo* poi, è riprodotto alla stessa maniera. Suo schema:

–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́;

in cui, se si sopprime l'ultima *arsi*, si ha un settenario sdrucciolo cogli accenti sulla 1ª, 3ª e 6ª, come in questo verso d'Orazio letto ad *arsi:*

crines pùlvere còllines — (1, 15, 20),

corrispondente a questo del Carducci:

égli accólse di Brómio — (*La Torre di Nerone, 12*).

Ma anche i settenari del Carducci non sono sempre corrispondenti al gliconeo latino, nè letto ad arsi, nè ad accenti; perciò, a mio parere, questo modo di riproduzione del *Terzo Sistema Asclepiadeo* non riuscì perfetto, anzi ben poco rassomigliante ed ammissibile.

Questo stesso *Terzo Sistema Asclepiadeo*, fu dal Carducci riprodotto in un secondo modo.

Tutti i membri del verso asclepiadeo latino, uscenti in parola trisillaba, letti secondo l'*accento grammaticale*, danno il ritmo di due quinari sdruccioli accoppiati, come ad esempio, questo di Orazio:

imbélli cìthara | cármina divides — (1, 15, 15),

e nei tre primi versi della seguente strofe d'Orazio, riportata anche dallo Stampini:

Me dúlces dóminae Músa Licýmniae
càntus, me vóluit dìcere lúcidum
fulgéntes òculos et bène mútuis
fidum péctus amóribus. — (2, 12, 13-16).

E Carducci:

Sorgono in agili file dilungano
gl'immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito
(*In una chiesa gotica*, 1, 4).

Ma neanche qui il Carducci, melodiosamente italiano, fu felicemente latino.

Possiamo adunque concretare il secondo modo della riproduzione del *Terzo Sistema Asclepiadeo* in: — tre versi formati da due quinari sdruccioli accoppiati, e da un settenario sdrucciolo per chiusa.

La prima strofe dell'ode *Su l'Adda*, suona così:

Corri, tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sol occiduo naviga.

In tal modo volle il Carducci riprodurre il nostro *Quinto Sistema Asclepiadeo, Metro III,* (n. 56). Infatti coi due primi versi riprodusse i due *asclepiadei minori* di tale strofe secondo l' ultimo metodo dianzi accennato; col quarto verso il *gliconeo* di cui abbiamo parlato; ci resta ora a trattare del terzo verso che in Carducci è un *settenario*:

fiume, e il tenero amore,

e che in Orazio è un *ferecrazio* collo schema:

— ̄◡, — ◡ ◡, — ̄◡,

che, letto ad *arsi*, nel verso d' Orazio:

Vix durâre carinae — (1, 14, 7),

corrisponde ad un settenario cogli accenti sulla 1ª, 3ª e 6ª come nei seguenti versi di Carducci:

fiùme, il tènero amòre, —
vèrde e al dòcile còlle. —
àcque il nitrico fiùme. —
(*Su l'Adda*, 3, 11, 27).

Letto poi il *ferecrazio* latino ad accenti grammaticali, genera altri ritmi, come in Orazio:

Nec quisquam citus aéque — (3, 7, 27),

corrispondente a questo del Carducci:

ove èlla e il mùtuo amòre — (id. 67).

Perciò si può concludere che il *Quinto Sistema Asclepiadeo, Metro III,* fu dal Carducci riprodotto con: — due versi formati da due quinari sdruccioli accoppiati; il terzo, settenario piano; il quarto settenario sdrucciolo.

Carducci riprodusse anche il *Quarto Sistema Asclepiadeo, Metro IV,* (n. 52), formato da un *gliconeo* e da un *asclepiadeo minore*, alternati in strofe tetrastica.

Infatti leggiamo nelle *Nuove Odi Barbare*, l' *Ave*, che così incomincia:

Or che le nevi premono
lenzuol funereo le terre e gli animi,
e de la vita il fremito
fioco per l'aura vernal disperdesi, —

Abbiamo già sopra parlato del modo carducciano della riproduzione del *gliconeo* e dell' *asclepiadeo minore;* dunque possiamo

concludere dicendo che il *Quarto Sistema Asclepiadeo*, *Metro IV*, consiste in: — un settenario sdrucciolo e in un doppio quinario sbrucciolo, alternati in strofe di quattro versi.

D. — Distico Elegiaco.

Il *Distico Elegiaco* latino, si compone di un *esametro dattilico catalettico in disyllabum* e di un *pentametro dattilico catalettico in syllabam.*

Per quanto riguarda la struttura di questi versi, come del resto per gli altri tutti, rimando alla seconda parte del presente lavoro dove ne abbiamo parlato estesamente; essendo il compito del presente capitolo quello della riproduzione in italiano di tali versi.

Ricorderò però che gli schemi dell'*esametro*, tralasciando qui le cesure secondaria e bucolica, possono essere i tre seguenti:

Colla cesura *semiquinaria* o *pentemimera:*

–́ ⏖, –́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏖, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

Pars stupet innuptae | donum exitiale Minervae
(*Verg. Aen.*, II, 31).

Colla cesura *eftemimera* o *semisettenaria*, preceduta dalla cesura ausiliaria *semiternaria* o *tritemimera:*

–́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏖, –́ | ⏖, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

Fando aliquod | si forte tuas | pervenit ad aures.
(*Verg. id.* II, 81).

Colla cesura *trocaica:*

–́ ⏖, –́ ⏖, –́ ⏑ | ⏑, –́ ⏖, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

Praecipitat, suadentque | cadentia sidera somnos.
(*Verg. id.* II, 9).

Come riprodusse il Carducci l'esametro?

A tale proposito così si esprime lo Stampini [1].

« ...... secondo la posizione degli accenti grammaticali e delle ce-
« sure « l'esametro ci dà molto spesso il suono di un settenario o
« un senario o un quinario accoppiato con un novenario o con un
« ottonario o con un decasillabo scemato dell'anacrusi bisillaba » [2]:
« laonde riesce evidente che facendo simili combinazioni di versi in
« italiano, si riproduce l'armonia del verso latino letto secondo gli
« accenti ».

---

1) *Op. cit.*, pagg. 46-47.
2) Chiarini, *op. cit.*, pag. CXXX.

E riporta i seguenti esametri del Carducci:

quando le donne | gentili danzavano in piazza. —
le torri i cui merli | tant'ala di secolo lambe. —
su 'l foro lieve | sfumando a torno le moli. — 1)
miete le bionde spiche | strappa anche i grappoli verdi. — 2).

corrispondenti ai seguenti di Virgilio letti secondo gli accenti:

duci intra muros | hortatur et arce locari, —
Hic Dolopum manus | hic saevus tendebat Achilles, —
huc se provecti | deserto in litore condunt, —
litora nota petens: | flammas cum regia puppis; — 3).

I quali ci danno l'armonia: il 1° di un quinario con un novenario, il 2° di un senario con un novenario; il 3° di un quinario con un ottonario, accentato sulla 2ª, 4ª e 7ª sillaba; il 4° di un settenario con un ottonario con l'accento sulla 1ª, 4ª e 7ª sillaba, cioè un decasillabo (3ª, 6ª e 9ª), scemato dell'anacrusi bisillaba, o *base*.

Infatti leggendo gli esametri latini, seguendo l'accento grammaticale, dai loro suoni svariatissimi, possiamo ritrarre moltissime combinazioni di riproduzioni italiane, e ciò secondo le cesure e le disposizioni delle parole (non dei piedi, perchè trattasi qui dell'accento grammaticale).

Per conseguenza si potrebbe riprodurre coi seguenti schemi, gli esametri letti ad accenti, indicando col segno –́ le sillabe accentate e con ◡ quelle non accentate, notando che le cesure dell'esametro sono considerate come dieresi (vedi parte II, pag. 46) e tali dovranno essere anche in italiano, concesso lo iato, e dividendo il verso in due parti distinte.

Segneremo in fianco dello schema gli accenti e i nomi dei due versi italiani accoppiati risultanti.

Colla Cesura Semiquinaria:

1° ◡ –́ ◡ –́ ◡ || ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2,4 - 2,4,7) *Quin.p.–ott.p.*
2° –́ ◡ ◡ –́ ◡ || ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (1,4 - 2,5,8) *id. – nov.p.*
3° ◡ –́ ◡ –́ ◡ || ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2,4 - 3,5.8) *id. – id.*
4° ◡ –́ ◡ –́ ◡ || ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (2,4 - 3,6,9) *id. – dec. p.*
5° –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ || ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (1.5 - 2,4,7) *Sen. p. – ott.p*
6° ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ || ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (3,5 - 2,4,7) *id. – id.*
7° –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ || ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (1,3,5–2,5,8) *id. – nov. p.*

---

1) *Nella Piazza di S. Petronio. - Odi Barbare*, pag. 31-32, v. 17, 5, 9).
2) *Mors - idem.* 62, v. 13.
3) *Aen.* II. 33, 29, 24, 256.

8° _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,3,5–3,5,8) *Sen.p.–nov.p.*
9° ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (3,5 – 2,5,8) *id. – id.*
10. ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (3,5 – 3,5,8) *id. – id.*
11. _́ ∪ ∪ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1.5 – 3,6,9) *id. – dec.p.*
12. ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (3,5 – 3,6,9) *id. – id.*
13. _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,4,6–2,4,7) *Sett.p.– ott.p.*
14. _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1.4,6–2,5,8) *id. – nov. p.*
15. _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,4,6–3,5,8) *id. – id.*
16. _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,4,6–3,6,9) *id. – dec. p.*

17. ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4 – 2,4,7) *Quin. sdr. ott.p.*
18. ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4 – 2,5,8) *id. – nov. p.*
19. ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4 – 3,5,8) *id. – id.*
20. ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4 – 3,6,9) *id. – dec. p.*
21. _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,3,5–2,4,7) *Sen.sdr.- ott.p.*
22. _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,3,5–2,5,8) *id. – nov. p.*
23. _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,3,5–3,5,8) *id. – id.*
24. _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,3,5–3,6,9) *id. – dec. p.*

Colla Cesura Semisettenaria:

25. ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4,6 – 2,5) *Sett.p.– sen.p.*
26. ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4,6 – 3,6) *id. – sett. p.*
27. ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ || _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ (2,4,7–1,3,5) *Ott. p. – sen. p.*
28. ∪ _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ || _́ ∪ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4,7 – 1,5) *id. – id.*
29. ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,5,7 – 2,5) *id. – id.*
30. _́ ∪ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,5.7–1,3,6) *id. – sett. p.*
31. ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (3,5,7 – 3,6) *id. – id.*
32. ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,5,7 – 3,6) *id. – id.*
33. ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,4,6,8–2,5) *Nov. p. – sen. p.*
34. ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,5,8 – 2,5) *id. – id.*
35. ∪ _́ ∪ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,6,8 – 2,5) *Nov. p. – sen. p.*
36. _́ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,4,6,8–3,6) *id. – sett. p.*
37. ∪ _́ ∪ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,6,8 – 3,6) *id. – id.*
38. ∪ _́ ∪ ∪ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || _́ ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (2,6,8- 1,3,6) *id. – id.*
39. _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ _́ ∪ || ∪ _́ ∪ ∪ _́ ∪ (1,3,5,7,9–2,5) *Dec.p.-sen.p.*

40. ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ || ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (1,4,7,9–3,6) *Dec. – sett. p.*

41. ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,4,6–2,5) *Sett. sdr.–sen.p.*
42. ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,4.6–1,3,6) *id. – sett. p.*
43. ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,5,7 – 2,5) *Ott.sdr.– sen.p.*
44. ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (1,5,7–2,5) *id. – id.*
45. ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (1,4,7–1,3,6 *id. – sett. p.*
46. ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,5,7–3,6) *id. – id.*
47. ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (1,4,6,8–2,5) *Nov.sdr.-sen.p.*
48. ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ || ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,6,8–1,3,6) *id. – sett. p.*

Colla Cesura Trocaica:

49. ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ || ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,5 – 1,4,7) *Sen.p.– ott. p.*
50. ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ || ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,5–1,3,5,8) *id. – nov. p.*
51. ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ || ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,4,6–1,4,7) *Sett. p.– ott.p.*
52. ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,6 – 2,4,7) *id. – id.*
53. ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ || ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (1,4,6–1,3,5,8) *id. – nov. p.*
54. ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,6 – 2,5,8) *id. – id.*
55. ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ || ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,4,7–2,4,7) *Ott. p.– ott. p.*
56. ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ || ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ (2,5.7–2,5,8) *id. – nov. p.*

Se noi però trascuriamo quelle forme corrispondentisi tra loro per l'egual nome dei versi italiani, potremo restringere gli schemi dell' esametro (in lingua italiana riprodotto, secondo il suono della lettura ad accenti grammaticali usata nelle nostre scuole, perciò *barbara*, come disse il Carducci, rispetto all' armonia prodotta dalla lettura dei versi presso gli antichi romani) al numero di soli 31, cioè ai seguenti numeri corrispondenti a quelli degli schemi qui sopra:
1, 2, 4, 5, 7. 11, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 30, 33, 36. 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 55, 56. —

Esaminando ora i versi esametri del Carducci che si trovano nelle sue composizioni elegiache, dei tre volumi delle *Odi Barbare*, compreso il *Sogno d'Estate* e *Una sera in S. Pietro*, e quelli nelle altre poesie: *Sirmione*, *Le due Torri*, *Courmayeur*, *Colli Toscani*, in numero, i primi di 235, i secondi di 66, cioè su un totale di 301 esametri, osserviamo in complesso 147 versi di cui il 1° emistichio è settenario, il 2° novenario; — 40 versi di cui il 1° emistichio è senario (parte piano, parte tronco), e il 2° nove-

nario; — 35 di cui il 1° emistichio è ottonario e il 2° novenario, — 33 di cui il 1° emistichio è settenario e il 2° ottonario; — 12 con ambo gli emistichi ottonari; — altri 12 di cui il 1° emistichio è senario e il 2° ottonario; — 7 di cui il 1° emistichio è quinario e il 2° novenario; — 7 di cui il 1° emistichio è settenario e il 2° decasillabo; — 3 di cui il 1° emistichio è quinario e il 2° ottonario; — 3 di cui il 1° emistichio è senario e 2° decasillabo; — 2 versi, in fine, di cui il 1° emistichio è quinario e il 2° decasillabo.

Sopra 301 versi, prevalgono 147 composti del settenario e del novenario; si nota in oltre la prevalenza di 187 settenari nel 1° emistichio, e di 229 novenari nel 2° emistichio; dunque si può concludere:

Che nell'esametro carducciano (barbaro, riproduzione del latino letto secondo gli accenti grammaticali), il primo emistichio è formato da un settenario o senario o ottonario, e raramente da un quinario (12 volte su 301 versi), e il secondo emistichio da un novenario o ottonario, e raramente da un decasillabo (12 volte su 301 versi); e che prevale la riproduzione con un settenario seguito da un novenario (147 volte su 301 versi).

Avrei terminato di parlare dell'esametro, se non leggessi nell'importantissimo lavoro dello Stampini [1], quanto segue:

« Quello invece su che voglio fermare l'attenzione è il fatto « che il Carducci, come nota il Chiarini [2], ha mostrato la possi- « bilità di fare degli esametri combinando l'accento grammaticale « col ritmico in modo che quelli corrispondano esattamente ai latini « letti ad arsi. Ed in vero su ventidue esametri, che si trovano « nelle *Odi Barbare* (primo volume), otto sono fatti col metodo « delle arsi. Per questa guisa l'accento grammaticale ed il ritmico « combinano perfettamente nel verso:

« Surge sul chiaro inverno la fosca torrita Bologna (3),

« che viene rappresentato dalla figura:

« ⏒́ ⏑ ⏑, ⏒́ ⏑, ⏒́ ⏑ || ⏑, ⏒́ ⏑ ⏑, ⏒́ ⏑ ⏑, ⏒́ ⏓ ».

Mi dispiace di non trovarmi d'accordo su questo punto, nè collo Stampini, nè col Chiarini, e credo che nemmeno il Carducci lo sia coi due illustri scrittori, e mi spiego brevemente:

1) *Op. cit.*, pagg. 48-49.
2) *Op. cit.*, pag. CXXXVIII.
3) *Nella Piazza di S. Petronio*, 1.

Le *Odi Barbare* del Carducci sono la riproduzione dei versi latini letti ad accenti e non ad arsi; ed è appunto per questa diversità di armonia tra la lettura ad accento e quella ad arsi, che il Carducci intitolò *barbare* le sue *odi*. Ora sarebbe ingiusto il supporre che il Carducci ci abbia voluto fare una sorpresa di esametri cogli accenti secondo le arsi, nel bel mezzo di un volume e di altri esametri cogli accenti secondo gli accenti grammaticali latini.

Non si può negare che lo schema:

‒́ ⏑ ⏑, ‒́ ⏑, ‒́ ⏑ ‖ ⏑, ‒́ ⏑ ⏑, ‒́ ⏑ ⏑, ‒́ ⏓,

sul quale è modellato il verso:

Surge sul chiaro inverno la fosca torrita Bologna,

sia quello di un esametro latino a cesura terzo-trocaica col 1° piede dattilo, il 2° spondeo, il 3°, 4° e 5° dattili e il 6° spondeo; e che perciò tale verso del Carducci sia l'esatta riproduzione dello schema esametro latino secondo le arsi, sostituendo cioè l'accento all'arsi (cosa che in altro capitolo tratteremo); ma ciò è una mera combinazione, mi si permetta; una combinazione bellissima e riuscitissima, è vero, ma ché al Carducci, quando componeva quel verso, non gli passava nemmanco per la mente, e ciò lo dico a tutto onore dell'autor di *Satana*. Un poeta come Carducci, e un poeta in genere, non conta le sillabe sulle dita, sa che deve fare dei versi settenari e novenari, settenari e ottonari, e li fa come vengono senza preoccuparsi se il primo accento cada sulla 1ª o 2ª sillaba.

Così pure dicasi delle *Odi Barbare armonizzate di versi e di accenti italiani* 1). Ho troppa opinione poetica del Carducci per credere che con quegli otto versi a cui allude lo Stampini, fatti secondo le arsi, abbia proprio voluto riprodurre gli esametri secondo le arsi, e sta di più, che trovandosi essi versi tra altri, riproduzione dei latini letti secondo gli accenti grammaticali, il Carducci avrebbe fatto, mi si permetta l'espressione, un vero pasticcio: il nostro poeta è troppo purista per incorrere in ciò.

Come spiegare la cosa, allora?

Alle volte il critico, pur di voler trovare, scandaglia troppo materialmente, dimenticando la parte spirituale del poeta; si dà tutto alla forma dimentico della sostanza; ciò successe, credo, e in fin di bene, agli illustri Chiarini e Stampini, nel volermi battez-

1) *Odi Barbare*, nota, pag. 121.

zare per fatti secondo le arsi quegli otto esametri fatti invece secondo gli accenti grammaticali latini, e riusciti per caso, riproduzione eccellente (a cesura trocaica però) degli esametri latini secondo le arsi. Lo stesso, a viceversa però, scorgesi in molti versi latini, nei quali, non perchè le regole metriche lo vogliano, essendo ben distinto l'accento ritmico dal grammaticale, ma per un puro caso l'accento della parola corrisponde a quello del ritmo.

Esaminando poi più minutamente le poesie elegiache del Carducci, di tali esametri, supposti ritmici secondo le arsi, ne troviamo 1 sui 10 dell' ode *Nella Piazza di S. Petronio*; 7 su 12 in *Mors*; dunque io persisto nel credere alla mera combinazione per le validissime ragioni suesposte. Nelle *Nuove Odi Barbare*, troviamo 13 esametri ritmici sul totale di 35 nell'ode all'*Aurora*; 7 su 37 in *Sogno d'Estate*; 5 su 30 in *Sirmone*; 14 su 30 in *Pel Chiarone*; 13 su 20 in *Fuori alla Certosa di Bologna*; 4 su 8 in *Ragioni Metriche*; 5 su 20 in *Una sera di S. Pietro*; 2 su 5 in *Nevicata*; 1 su 3 in *Ero e Leandro*; nessuno sui 3 del *Madrigale Barbaro;* — nelle *Terze Odi Barbare*; 4 su 4 in *Egle*; 5 su 8 in *Cérilo*; 9 su 12 nelle *Due Torri*; 6 su 14 in *Roma*; 18 su 26 in *Presso l'Urna di Percy Bysshe Shelley*; 16 su 16 in *Courmayeur*; 8 su 8 in *Colli Toscani*.

Perciò sopra 301 versi esametri contenuti nei tre volumi delle *Odi Barbare*, se ne notano 138 che potrebbero passare per esametri ad accento ritmico, sostituendosi l'accento all' arsi. Ma ciò io non ammetto per le ragioni suesposte, le quali si possono concretare così:

a) Il Carducci volle riprodurre le forme metriche latine con forme italiane armonizzate di versi e accenti italiani, badando ai versi e suoni risultanti dai versi latini letti ad accento grammaticale e non secondo le arsi e le tesi;

b) Il Carducci non poteva assoggettarsi ad un miscuglio di versi derivanti da due principii opposti, incorrendo nel rischio, e certo, di smentire le sue ragioni esposte in nota alle *Odi Barbare*.

c) Il Carducci riprodusse, senza volerlo, certi schemi di esametri latini letti ad arsi, specie i due:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ || ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑
–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ || ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑,

con dieresi trocaica; ma tale riproduzione, anche se fosse stata in suo animo, ciò che non credo, come riproduzione è del caso più che altro, non essendovi l'intenzione di tale sistema, secondo le

arsi, avendone abbracciato un altro, cioè quello secondo gli accenti grammaticali; mostrò però la possibilità di accordare in questi due casi i due sistemi in uno solo ed identico, e ciò specialmente si può osservare nelle odi (3° volume) *Egle*, *Courmayeur*, *Colli Toscani*. dove, il complesso di 28 esametri, risulta tutto, e secondo il sistema degli accenti grammaticali e secondo l'altro delle arsi.

Con queste osservazioni non intesi di portare offesa ai criteri del Chiarini e dello Stampini, bensì di dichiararmi in proposito.

In quanto poi alla cesura, si riscontra negli esametri del Carducci quella trocaica (finendo la maggioranza dei primi emistichi per parola piana), e raramente la semiquinaria, usitatissima presso i latini, anzi tale cesura, trovasi 1 volta nell'ode *Pel Chiarone*; 1 volta in *Fuori alla Certosa di Bologna*; 1 volta in *Cèrilo*; 6 volte nelle *Due Torri*; 1 volta in *Roma*; 8 volte in *Courmayeur*; 4 volte in *Colli Toscani*; delle quali però qualcuna contrastabile; in tutto 22 cesure semiquinarie su 301 esametri.

La seconda parte del Distico Elegiaco è il *pentametro dattilico catalettico in syllabam* del quale abbiamo già parlato nella seconda parte del presente lavoro (pag. 54).

Il suo schema è:

$$\acute{-}\,\overline{\smile\smile},\ \acute{-}\,\overline{\smile\smile},\ \acute{-}.\ \|\ \acute{-}\smile\smile,\ \acute{-}\smile\smile,\ \acute{\underline{\smile}}.$$

Nel quale vediamo subito che la sua seconda parte può essere riproducibile in italiano, tanto col metodo delle arsi, come con quello degli accenti grammaticali, con un *settenario piano*.

Infatti il suono della seconda parte del pentametro latino, letto secondo l'accento grammaticale, ci riproduce quello del nostro settenario.

Ad esempio Ovidio:

. . . . || Bácchica sérta, cómis
(*Trist. 1, VII. 2*),

e Carducci:

. . . . || bianco di néve ride
(*Nella Piazza di S. Petronio, 2*),

e Ovidio:

. . . . || si tibi lèctor éro — (id. 32),

e Carducci:

. . . . || di cálde aulénti sére — (id 16),

e Ovidio:

. . . . || qualicùmque lègas — (id. 12),

e Carducci·

. . . . || de la bellèzza antica — (id. 20),

e Properzio:

. . . . || non hábet artificem — (Il. 158),

e Tibullo:

. . . . || impósuit Láribus (Il. I. 60),

e Catullo:

. . . . || sidera tempóribus
(*De coma Berenices*, *4*),

e Carducci:

. . . . || l'ánima dei sècoli — (id. 14),
. . . . || cónsoli tornávano — (id. 18).

In quanto alla prima parte del *pentametro* lo schema,

´— ◡◡, ´— ◡◡, ´—,

può dare origine ai seguenti schemi:

´— —, ´— —, ´—,
´— ◡ ◡, ´— ◡ ◡, ´—,
´— —, ´— ◡ ◡, ´—,
´— ◡ ◡, ´— —, ´—.

E senza badare alle arsi, noi possiamo avere o un quinario, o un senario, o un settenario.

Infatti leggendo secondo gli accenti grammaticali, abbiamo:

In Ovidio:

et plènum pomis || . . . . — (*Faust. V, 124*),

e in Carducci:

da lùngi il rómbo || . . . . — (*Mors. 2*),

e in Ovidio:

víribus annósae || . . . . — (id. 144),
quód praéstant óculis || . . . . — (id. 138),

e in Carducci:

má i sèn femminei || . . . . — (id. 6),

e in Ovidio:

vènerat ; impósitos || . . . . — (id. 92),
cómpita gráta dèo || . . . . — (id. 140),

e in Carducci:

cóglie le spóse pie, || . . . . — (id. 14).

Faccio osservare che il Carducci nelle *Nuove Odi Barbare,* ha la sua *Nevicata,* dove troviamo i seguenti e soli pentametri:

suoni di vita non salgono da la città. —
non d'amor la canzon ilare e di gioventù. —
gemon, sospiri d'un mondo lontano dal dì. —
spiriti reduci son, guardan e chiamano a me. —
giù nel silenzio verrò, giù a l'ombra riposerò. —

I quali potrebbero dirsi ritmici; ma per le ragioni espresse dianzi per l'esametro, tali non li vedo nell'idea del poeta, e non sono che settenari e ottonari tronchi, come gli altri son piani, riproducenti i suoni latini, non però le arsi, perchè allora il poeta avrebbesi contraddetto, e ciò non è del fegato di Carducci, almeno credo.

Esaminando poi attentamente i 182 pentametri che si trovano nei tre volumi delle *Odi Barbare* di Carducci, nel 1° emistichio troviamo 133 settenari piani, 5 ottonari tronchi, 2 senari sdruccioli, 2 quinari sdruccioli e 34 quinari piani; dunque vediamo che predomina il settenario 135 volte su 182. Il 2° emistichio poi dovrebbe essere sempre settenario; ma vi troviamo 9 settenari sdruccioli, 5 settenari tronchi. 4 senari sdruccioli, percio 164 settenari piani, su 182 pentametri.

Siccome poi in latino il primo emistichio deve sempre terminare con parola, non è permessa l'elesione tra l'uno e l'altro emistichio: però Carducci, ad imitazione di qualche rara eccezione di Catullo, viola questa legge una sola volta nel verso dove la *i* elide con *vinti*;

e coi re vinti i consoli tornavano,

ma è perdonabile, però non da seguirsi.

Concludendo adunque, Carducci riprodusse il *Distico Elegiaco* latino: 1° — con un *esametro* composto di due emistichi. il primo formato da un settenario. o senario. o quinario. il secondo da un novenario, o ottonario, o decasillabo; prevalendo però l'esametro formato da un settenario e da un novenario; — 2° con un *pentametro* formato da due emistichi, il primo, o quinario. o senario o settenario; il secondo sempre settenario; prevalendo il pentametro formato da due settenari piani.

E. — Giambici.

Nel primo volume delle *Odi Barbare* vi è l'ode *Ruit Hora* che così incomincia:

O desiata verde solitudine
lungi al rumor de gli uomini!
qui due con noi divini amici vengono,
vino ed amore, o Lidia.

Ognuno vede come tale strofe sia formata da un endecasillabo sdrucciolo e da un settenario sdrucciolo, alternati.

Con ciò, volle il Carducci riprodurre il *Sistema Giambico* latino, nel presente lavoro indicato col numero 30 nel capitolo VII, della parte II; colla sola differenza che da distico lo rese tetrastico.

E il 1° sistema giambico è composto da un *trimetro acatalettico* e da un *dimetro* egualmente *acatalettico*; il suo schema distico è:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ | –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ ⏓,

che diviso per piedi si può segnare con tutte le sue arsi a questa guisa:

⏒ –́, ⏑ –́, ⏒ | –́, ⏑ –́, ⏒ –́, ⏑ ⏓́
⏒ –́, ⏑ –́, ⏒ –́, ⏑ ⏓́.

Leggendo poi un trimetro giambico acatalettico secondo gli accenti, come questo d'Orazio:

qui hóc venèni saèvit in praecórdiis — (*Ep.* 3, 5),

abbiamo quasi sempre l' accento grammaticale combaciante con l' arsi, (ciò che per ora non c' importa), e l'ultima arsi talmente raddolcita da produrci il suono (se il verso però termina per almeno un trisillabo) di una parola sdrucciola.

Ecco perchè il Carducci riprodusse a meraviglia il trimetro acatalettico con l' endecasillabo sdrucciolo, e svariatissimo, perchè la lettura ad accenti dei trimetri latini non ci dà soltanto gli accenti sulla 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª, come nel verso accennato, al quale corrisponde questo del Carducci nel *Ruit Hora*:

io chiédo i báci tuôi se l'ómbra avvólgemi — (25);

ma anche sulla 4ª, 6ª e 10ª, come in Orazio:

exhauriébat ingemes labóribus — (id. 31),

al quale corrisponde questo del Carducci:

O desiáta vérde solitúdine (id. 1),

e sulla 2ª, 4ª, 7ª e 10ª, come in Orazio:

indórmit únctis omnium cubilibus — (id. 69),

al quale corrisponde questo di Carducci:

io chiédo gli ócchi tuoi, fúlgida Lidia — (id. 27).

Carducci poi non calcolò la cesura latina dopo la 5ª sillaba, tanto osservata nella riproduzione del verso saffico.

In quanto poi al *dimetro giambico acatalettico*, Carducci lo riprodusse con un settenario sdrucciolo per le stesse ragioni del trimetro; giacchè leggendo il verso d'Orazio:

distèntas siccet ùbera — (*Ep.* 2, 46),

abbiamo un settenario cogli accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª, come questo del Carducci in *Ruit Hora:*

triònfa amòre e sbèndasi — (8).

E quest'altro di Orazio:

emancipàtus fèminae — (id. 9, 12),

ha l'accento sulla 4ª e 6ª, come in Carducci.

misterïòsi gèmiti — (id. 18),

e quest'altro pure di Orazio:

gàlli canèntes Caèsarem — (id. 9, 18),

ha l'accento sulla 1ª, 4ª e 6ª, come in Carducci:

vino ed amòre, o Lidia — (id. 4).

Beninteso, tali suoni si ritraggono nei versi latini, letti ad accenti grammaticali, se finiscono con un trisillabo.

Possiamo adunque concludere che Carducci riprodusse il 1° *Sistema Giambico* latino (da distico facendolo tetrastico), con un endecasillabo e con un settenario, entrambi sdruccioli, alternati.

Carducci diedeci un saggio di trimetri giambici acatalettici (endecasillabi sdruccioli), in strofe di cinque versi nell'ode *Canto di Marzo*, e in strofe di quattro versi nell'ode *Da Desenzano.*

F. — Sistema Pitiambico.

L'ode Sirmione, incomincia così:

Ecco; la verde Sirmio nel lucido lago sorride,
fiore de le penisole.

Con questo distico Carducci volle riprodurre il *Primo Sistema Pitiambico* (*1° Distico*) - *Metro 1°* (vedi parte 2ª, capo VII, n. 34), composto di un *esametro dattilico catalettico in disyllabum* e di un *dimetro giambico acatalettico.*

Tanto dell'uno quanto dell'altro di questi due versi, abbiamo parlato; perciò possiamo concludere che Carducci riprodusse il 1° *Sistema Pitiambico* latino con un distico formato da un esametro italiano (vedi sopra), e da un settenario sdrucciolo.

Riprodusse anche il *Secondo Sistema Pitiambico* (*2° Distico*) – *Metro 2°* (vedi parte 2ª, capo VII, n. 35), composto di un *esametro dattilico catalettico in disyllabum* e di un *trimetro giambico acatalettico puro*, con la sola differenza che da distico lo rese tetrastico, come ad esempio:

> Io d'Italia dal cuor tra impeti d'inni balzai
> quando d'Alpi di barbari snebbiarono
> e sul populeo Po pel verde paese i carrocci
> tutte le trombe reduci suonavano,
>
> (*Le Due Torri*, — *1-4*).

Dei due versi che compongono tale ode, ne abbiamo già parlato; perciò concludere possiamo che Carducci riprodusse il 2° *Sistema Pitiambico* con un esametro italiano (vedi sopra), e un endecasillabo sdrucciolo.

G. — *Sistema Archilochio.*

L'ode, *Saluto Italico*, comincia col seguente distico:

> Molosso ringhia, o antichi versi italici,
> ch'io col batter del dito segno o richiamo i numeri

Con questo distico Carducci volle riprodurre il *Primo Sistema Archilochio* (*1° Distico*), *Metro 3°* (vedi parte 2ª, capo VII, n. 32), il quale è composto di un *trimetro giambico acatalettico puro* e di un *elegiambo*.

Del trimetro abbiamo già parlato, e scorgesi di leggieri la riproduzione, con un endecasillabo sdrucciolo: veniamo ora all'elegiambo.

Il suo schema:

–́ ∪ ∪, –́ ∪ ∪, ⏓́ ‖ ⏑̄ –́ ∪ –́, ⏑̄ –́ ∪ ⏓,

che è l'unione della seconda parte del verso *Pentametro* o *Elegiaco* (da cui deriva il nome):

–́ ∪ ∪, –́ ∪ ∪, ⏓́

con sempre i dattili puri, cioè un *trimetro dattilico catalettico in syllabam* o *Verso Archilochio Minore;* seguito da un *dimetro giambico acatalettico*, il cui schema è:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ –.

Sappiamo che Carducci riprodusse il trimetro giambico acatalettico con un settenario sdrucciolo; ma riprodusse, secondo il suono degli accenti grammaticali, il trimetro dattilico con un settenario piano; infatti il verso d'Orazio:

> Fabula quanta fui! . . . . — (*Ep.* 11, 8).

ci dà il suono di un settenario piano.

Concludendo, l'*elegiambo* è composto con un settenario piano e un settenario sdrucciolo; perciò possiam dire che il Carducci riprodusse il 1° *Sistema Archilochio* con un distico formato da un endecasillabo sdrucciolo e da un doppio settenario, il primo piano, il secondo sdrucciolo.

H. — Trocaici.

Nelle *Nuove Odi Barbare*, così incomincia la *Notte d'Estate:*

> Quando il tremulo splendore de la luna
> si diffonde giù pe' boschi, quando i fiori
> e i molli aliti dei tigli
> via pel fresco esalano,

Con tale strofe Carducci tentò il *metro trocaico;* giacchè i primi due versi sono due dodecasillabi italiani, unione di tre *dipodie trocaiche acatalettiche*, potendo noi scomporre il verso:

> Quando il tremulo splendore de la luna

in tre parti:

> Quando il tremulo (*quaternario sdrucciolo*)
> splendore (*quaternario acefalo*)
> de la luna (*quaternario piano*),

e il secondo verso

> si diffonde giù pe' boschi, quando i fiori

in tre versi quaternari piani:

> si diffonde
> giù pe' boschi,
> quando i fiori.

Ma i due versi accennati si possono ancor leggere così:

> Quando il tremulo | splendore || de la luna
> si diffonde | giù pe' boschi, || quando i fiori,

cioè, sempre in tre dipodie, ma l'ultima formante assolutamente da sè, in modo che tali versi siano l'unione di un ottonario e di un quaternario.

Il terzo verso poi

> e i molli aliti dei tigli

è composto da due *dipodie trocaiche acatalettiche*, cioè è un ottonario trocaico italiano.

Il quarto verso:

> via pel fresco esalano

è l'unione di due *dipodie trocaiche acatalettiche*, cioè un senario sdrucciolo italiano di ritmo trocaico.

Ma se noi guardiamo un po' più sottilmente, ci accorgiamo che i due ultimi versi scritti su di una stessa linea, come

> e i molli aliti dei tigli via pel fresco esalano,

formano la riproduzione del *tetrametro trocaico catalettico*, il cui schema è:

–́ ⏑ – ⏒, –́ ⏑ – ⏒, || –́ ⏑ – ⏒, –́ ⏑ ⏓.

Leggiamo infatti i due versi del *Pange lingua:*

> Pange lingua gloriosi || Corporis mysterium.

Secondo le arsi, e gli accenti grammaticali che qui si corrispondono, avremo il suono di un ottonario e un senario sdrucciolo, con lo schema:

–́ ⏑, –́ ⏒, –́ ⏑, –́ ⏒, || –́ ⏑, –́ ⏒, –́ ⏑, ⏓.

suono che sentiamo nel verso:

> e i molli aliti dei tigli || via pel fresco esalano,

ed anche in:

> danno odore; tutto il bosco || è per me crepuscolo.

Con questa creazione, il Carducci perfezionò quella del Giusti, il quale riprodusse il *tetrametro trocaico catalettico* con un ottonario e un senario sdrucciolo, e lo fece precedere da un altro ottonario, (*dimetro*) come in:

> Ecco il Genio umanitario
> che del mondo stazionario
> unge le carrucole.

i tenne diviso in due linee il *tetrametro*, e lo fece invece precedere da due *trimetri trocaici acatalettici.* (Vedi in parte 4 ª, capo 4º, dove si parla a lungo di tali versi).

Possiamo adunque concludere che il Carducci ci diede *Un Metro Trocaico* (l'unione cioè di due trimetri con un tetrametro), con due dodecasillabi, un ottonario e un senario sdrucciolo.

I. — Sistema Alcmanio.

Nell' Ode *Courmayeur :*

> Conca in vivo smeraldo tra foschi passaggi dischiusa
> o pia Courmayeur, ti saluto,
> te da la gran Giurassa da l'ardüa Grivola bella
> il sole più amabile arride, ecc.

Carducci riprodusse il *Sistema Alcmanio* in strofe, cioè composto di due distici, di cui il primo verso è un *esametro dattilico catalettico in disyllabum* e il secondo un *tetrametro dattilico catalettico in disyllabum*, o verso *Archilochio*, o *Alcmanio II*, con lo schema atino:

–́ ⏓⏓, –́ ⏓⏓, –́ | ⏓⏓, –́ ⏓⏓, –́ ⏑⏑, –́ ⏓
–́ ⏑⏑, –́ ⏓⏓, –́ ⏑⏑, –́ ⏓.

Dell' *esametro* abbiamo già parlato; in quanto al *tetrametro dattilico*, venne riprodotto con lo schema del nostro novenario, cioè:

⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑.

Infatti tale suono lo si ha leggendo un tetrametro latino ad accenti, p. e. in Orazio:

> insígnes aut Théssala Témpe — (1, 7, 4),

e Carducci:

> il sóle più amábile arride.

Possiamo adunque concludere che il Carducci riprodusse il *Sistema Alcmanio* con una strofe di quattro versi, composta di un esametro italiano e di un novenario, alternati.

L. — Dattilici.

L' ode, *Tombe Precoci*, così incomincia:

> Ben vieni, o bell'astro d'argento,
> compagno tacente a la notte.
> Tu fuggi? oh rimanti, splendore pensoso.
> Vedete? ei rimane: la nuvola va.

Facile è lo scorgere che questa strofe è composta da due novenari e da due doppi senari o dodecasillabi, l'ultimo tronco.

Quale ritmo volle con quest' ode il Carducci riprodurre? Non è sì facile indovinare, e confesso di non aver trovato ode latina e greca di tale stampo. Qui il Carducci fece come per il *sistema trocaico*; risuscitò antichi versi italiani corrispondenti a schemi latini.

Vedemmo infatti il *novenario dattilico* (parte III, capo IV, pag. 179), che può suonare come nel verso di Cavallotti:

qual voce a suoi cantici amanti
(*Sposa di Menecle*, *atto* 1, *sc.* 4),

il quale ha poi l'accento sulla 2ª, 5ª e 8ª, e corrisponde allo schema:

∪ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪,

rappresentante la *tripodia dattilica catalettica in disyllabum con anacrusi monosillaba.*

Su questo modello sono foggiati i due novenari dell' ode di Carducci di cui si tratta.

I due dodecasillabi poi, che chiudono la strofe, son pur essi versi italiani come quelli del Manzoni:

Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti
(*Adelchi*, *atto* 3, *sc.* 9, *Coro*),

e corrispondono, il primo, allo schema (vedi parte III, capo IV, pag. 156):

∪ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ || ∪ | –́ ∪ ∪ –́ ∪,

rappresentante la *doppia dipodia dattilica catalettica in disyllabum con anacrusi monosillaba*; il secondo, allo schema:

∪ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ || ∪ | –́ ∪ ∪ –́,

rappresentante la *dipodia dattilica catalettica in disyllabum con anacrusi monosillaba, seguita dalla dipodia dattilica catalettica in syllabam.*

Possiamo adunque concludere che Carducci ci diede *Un Metro Dattilico* con una strofe composta da due novenari italiani dattilici, e da due dodecasillabi italiani dattilici, il primo formato da due senari piani, il secondo da un senario piano e dall' altro tronco.

M. — Elegiaco-Pitiambico.

L' ode, *Colli Toscani*, è composta di strofe di quattro versi, o per meglio dire, di due distici, il primo *Elegiaco*, il secondo *Pitiambico*, dei quali abbiamo già parlato.

Infatti ognuno può vedere questo accoppiamento di distici dalla prima strofe dell' ode:

> Colli toscani e voi pacifiche selve d'olivi,
> a le cui ombre chete stretti in pensier d'amore.
> Tosca vendemmia e tu da' grappi vermigli spumanti
> in faccia al sole tra giocondi strepiti,

Inutile, credo, il parlare della formazione di questi versi, che ognuno può trovare alle lettere D e F del presente capo.

N. — . . . .

Nelle *Terze Odi Barbare*, Carducci apre la raccolta col *Sole d' Inverno*, stupendo lavoro che dipinge maestosamente la scena al vivo ritraendola: ma, quale metro latino volle il poeta riprodurre con essa ode?

Il *metro giambico?*

Vero è, che con un endecasillabo sdrucciolo e con un settenario egualmente sdrucciolo, il nostro poeta riprodusse il metro giambico dei latini, facendolo da distico, tetrastico; ma siccome lo schema del *trimetro giambico acataletico puro* è:

⏔ —́ ⏑ —, ⏔ | —́ ⏑ —, ⏔ —́ ⏑ ⏓,

e se lo volete con tutte le sue arsi, meno l'ultima:

⏑ —́, ⏑ —́, ⏔ | —́, ⏑ —́, ⏔ —́, ⏑ ⏓;

capisco che esso possa essere raffigurato in italiano dall' endecasillabo sdrucciolo, come in *Ruit Hora*.

> O desiata verde solitudine,

ma non capisco che possa essere riprodotto con un endecasillabo, come in *Sole d' Inverno:*

> Nel solitario verno de l'anima,

dove, più che un endecasillabo (in tutti i casi sbagliato), scorgo meglio due quinari sdruccioli accoppiati.

Potrebbe darsi che Carducci avesse voluto tentare l' endecasillabo in questo modo, ma non credo; e perciò nego appartenere questa ode al metro giambico.

La classifico invece tra quello *asclepiadeo*, Metro IV (n. 52 parte II), considerato anche alla lettera C del presente capo; colla differenza, che invece di incominciare col *gliconeo*, fece a questi precedere *l'asclepiadeo*, invertendo cioè l' ordine dei versi.

Altra spiegazione non trovo; perciò l'ode, *Sole d'Inverno*, è *asclepiadea,* solo che invece di essere composta di un settenario sdrucciolo e di un doppio quinario sdrucciolo, alternati in strofe di quattro versi, è composta di un doppio quinario sdrucciolo e di un settenario sdrucciolo, ecc.

Ecco terminata l'enunciazione dei metri latini che Carducci riprodusse in versi italiani, armonizzati di accenti italiani, secondo i suoni dei versi latini, letti ad accenti grammaticali.

Non voglio io criticare il sistema tenuto dall'illustre mio maestro in tale riproduzione; solo mi domando: questo sistema è il più ragionevole, il più giusto?

La risposta al capo seguente.

CAPO III

Del Nuovo Metodo di Metrica Classica Italiana ad accento ritmico

ESPOSTO DALL'AUTORE

Scrive il Chiarini [1]:

« Anche fu osservato che se la metrica barbara dovesse intro-
« dursi, sarebbe stato bene metterci un po' più di regolarità che
« non abbia fatto in alcune parti il Carducci; e fu osservato che
« se il metodo seguito da lui era più accessibile agli italiani, per-
« chè più conforme al suono del verso letto all'italiana, *non era*
« *però detto che non si potesse anche nella lingua nostra ripro-*
« *durre la metrica antica col metodo più rigoroso e più razio-*
« *nale dei tedeschi* ».

E altrove:

« Qual'è il metodo seguito dai modermi scrittori inglesi di me-
« trica classica? Il *solo razionale*, il *solo possibile*, da cui tolsero
« forse l'esempio i tedeschi, di prendere cioè, a *fondamento della*
« *quantità, l'accento della parola e di sostituire l'accento all'arsi*,
« facendo cadere una sillaba accentata in tutti quei luoghi del
« verso dove in latino cade l'arsi. Rispetto alla quantità la mag-
« gior parte si contentano di considerare lunghe tutte le sillabe
« accentate, e brevi tutte le non accentate ».

E lo Stampini [2]:

« Le sillabe accentate si facciano corrispondere alle arsi dei
« metri classici, le non accentate alle tesi ».

---

1) *La Metrica delle Odi Barbare ed i critici italiani.* -- Bologna, 1878.

2) *Le Odi Barbare di G. Carducci e la Metrica latina*, 2.a ed., Torino, 1881.

Ecco esposto con parole altrui il metodo che dovrebbesi seguire per la nuova *metrica classica* (non *carducciana*), volendo riprodurre il più che sia fedelmente possibile i metri latini.

E questo metodo si usa in Inghilterra e in Germania?

Senza parlare dei tentativi quantitativi dei francesi nel seicento, abortiti come quelli del Tolomei in Italia; vediamo in Inghilterra nello stesso tempo i medesimi tentativi, i quali hanno la stessa sorte che in Francia ed in Italia; ma che poi sono ripresi seguendo altra via ben più razionale, quella dei tedeschi, e fioriscono oggi sopra ogni dire. I tedeschi, da oltre un secolo, hanno i metri classici a mo' de' latini, non però con le regole della quantità, giacchè neanche la lingua tedesca è quantitativa; soltanto adunque con le regole ritmiche degli accenti, considerando lunga la sillaba accentata, breve, quella priva d'accento; e ciò si prova con un esempio: *bálsam* (trocheo ‿́ ‿), perchè l'accento cade sulla 1ª sillaba; *balsámisch* (anfibraco ‿ ‿́ ‿), perchè l'accento cade sulla 2ª; dunque *bals* è una volta lunga e una volta breve, mentre secondo l'antica legge di pronuncia, dovrebbe essere sempre lunga (Chiarini).

E questo metodo portò nuovo splendoro alla poesia tedesca per opera del Gottsched nel 1730, seguito dal Klopstock, colla *Messiade*, nel 1748, e dal Kleist, colla *Primavera*, nel 1749. Il Klopstock poi trattò quasi tutti i metri antichi, componendo odi di non comune bellezza. Indi Vosz tradusse Omero, e nella *Luisa* diede una forma molto più tenera all'esametro.

Venne poi il Goethe, coll'*Hermann und Dorothea*, dando impronta nazionale al nuovo sistema; indi Schiller, Hölderlin, Platen e tanti altri illustri; — indi un Roberto Hamerling col sublime *Der König von Sion*, che, portando all'apice la riproduzione del metro antico, ebbe l'onore di sei edizioni in altrettanti anni.

E in Inghilterra, seguendo il sistema della Germania, fioriscono nel nostro secolo un Longfelloov, coi famosi esametri di *The Evangeline*; un Clough, con *Bothie of Tober-na-Viralich*, in esametri; un Charles Kingsley (1858), con *Andromeda;* un Bulwer, con *Lost tales of Miletus*. E seguono Tennyson e Swinburne; Bowing, traduttore delle poesie di Goethe, di Schiller e di Heine; Cayley, traduttore del *Promoteo* di Eschilo; Arnold, traduttore di *Anacreonte;* Ellis, traduttore di *Catullo;* e Whewchell che volge nella lingua d'Albione *Hermann und Dorothea* di Goethe.

In Italia? Per tema d'incorrere nel pubblico e terribile biasimo del lettore ignorante (al quale mai si dovrebbe badare), e del let-

tore dotto, non si osa seguire le orme di Germania e d'Inghilterra, e sorge un Carducci che, divinamente sì, ma sbagliando, riproduce l'errore; l'errore che perdura, e s'insegna a perdurare, nelle nostre scuole, della lettura cioè dei versi latini secondo l'accento grammaticale; e Carducci che nel verso saffico d'Orazio:

Dulce ridentem Lalagen amabo (1, 22, 23),

sente, pel mal vezzo della lettura scolastica, gli accenti sulla 1ª, 4ª, 6ª e 10ª, imita metricamente così:

Regge il dipinto plaustro e la forza
(*Alle fonti del Clitumno*, 61).

non avendo il coraggio di formare un verso cogli accenti sulla 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª, il quale non sarebbe, è vero, riuscito un endecasillabo italiano, ma almeno, per riguardo alla cesura, un senario tronco seguito da un senario piano, e certamente un saffico latino.

Carducci adunque, lontano dal riprodurre il *ritmo* dei metri latini, ne riprodusse, e certe volte a modo suo, l'*accento grammaticale* che i nostri padri romani non conoscevano affatto in poesia, a meno che non sapessero pronunciare e accento grammaticale e ritmico tutt'insieme, come molti vogliono, cosa però a mio parere difficilissima.

Con ciò non voglio negare l'immenso merito metrico al mio illustre maestro (quello poetico è incontestabile e tanto da renderlo oggi il primo vate d'Italia); anzi lode gli faccio per aver *costrutto, formato, inventato,* sulle orme della metrica latina, una nuova forma di metrica italiana da lui per *barbara* chiamata, dal Falconi e da me, più a proposito, denominata *Carducciana* (vedi il capo precedente); ma che con essa abbia riprodotto per intiero il metodo dei latini, io credo di no, e che abbia fatto ciò che Orazio in latino fece pel greco, io credo nuovamente di no; perchè Orazio specie nell'alcaica, non fece altro che rendere lunghe delle sillabe brevi, e introdusse delle cesure, sempre mai lasciando al suo posto le arsi; mentre Carducci, che lunghe e brevi non poteva spostare perchè non esistente la quantità nella lingua italiana, spostò e soppresse arsi a volontà, anzi non badò nemmeno ad esse e riprodusse con versi italiani suoni grammaticali di versi latini, spogliando le sue odi della rima. Il suo sistema non è quello dei tedeschi nè degli inglesi, non è una più o meno riproduzione dei metri latini; è una riproduzione di accenti grammaticali con versi

e strofe regolate in misura sulle latine. Contuttociò è, più che bella, divina creazione, che certo rimarrà ad arricchire il patrimonio poetico d'Italia.

Nel suo passo verso la latinità non fu radicale ma moderato; eppure quante guerre gli mossero i codini in letteratura! Se fosse stato radicale addirittura lo avrebbero per lo meno lapidato.

Ed io sfido le pietre che Carducci volle schivare; sperando però che in oggi gli animi sarannosi talpoco pacificati, o meglio sarà entrato nel cervello dei dotti un po' di progresso maggiore, ammettendo io l'evoluzione anche in letteratura, sempre inteso verso la meta risplendente del bello e del meglio.

La teoria adunque della *metrica classica* tedesca, inglese, e speriamo anche italiana, consiste nel sostituire alle arsi dei latini le sillabe accentate tedesche, inglesi, italiane, e alle tesi le sillabe atone; bene inteso che per atone si devono calcolare anche tutte quelle accentate che possono sovrabbondare nel verso senza nuocere al metro.

Tentativi di versi ad accenti ritmici ne troviamo anche in Italia in questi ultimi tempi, escludendo affatto certi versi del Carducci ritmici per caso, non per pensamento; ma sono pochissimi, anzi rarissimi. E si potrebbe accennare all'ode del Chiarini [1]:

Oh ben misero chi a' giochi — de l'amor non s'abbandona,

la quale appartiene al sistema *ionico a minore* e che forse sembra ritmico perchè l'accento grammaticale, come dice il Solerti [2], in esso combina, per curiosa coincidenza, quasi totalmente al ritmico.

Lo Gnoli ha un'ode alcaica ad accento ritmico [3]:

Ricordi i campi tepidi, lucidi?
or su pe 'l monte scote le roveri
cacciando innanzi l'altre nubi
soffio di Borea lungo, greve;

ma, fino a qual segno, lo vedremo parlando dell'*alcaica*, tra breve.

Altri nomi potrei citare, ma dovrei pur menzionare altri errori; perciò passo oltre e senza più dilungarmi, vengo alla esposizione del modo con cui sono possibili le riproduzioni in italiano dei metri latini seguengo il sistema di Germania e d'Inghilterra.

---

1) *Esperimenti Metrici.* — Bologna, 1882.
2) *Manuale di Metrica Classica italiana ad accento ritmico.* — Torino, 1886.
3) *Odi Tiberine.* — Roma-Torino, 1879, n. 19.

E si avverte, una volta per sempre, che per tutte quelle spiegazioni metriche del caso si manda il lettore alla Parte 2ª di questo lavoro, e ciò per non ripeterci.

Si potrebbe benissimo incominciare la comparazione seguendo passo per passo tutti i capi della 2ª parte, ma poi ci si dovrebbe ripetere parlando delle *composizioni metriche*; perciò credo ovio incominciare dalla fine, cioè dalle *composizioni metriche*, le quali comprendono tutti i versi principali latini. Riguardo poi all'*ictus* nei giambi e trochei dipodici, seguiremo la legge fin qui osservata, cioè quella del Christ e dello Stampini, notandolo sulla prima lunga, come: ´– ⏑ – ⏑ e ⏑ ´– ⏑ –, con tutte le osservazioni che saranno del caso secondo il verso. Segneremo sempre con ´– la sillaba lunga con l'accento principale, con – la sillaba lunga o breve con o senza accento, e con ⏑ la sillaba costantemente breve.

Vedi adunque in parte 2ª il Capo 7, al quale facciamo corrispondere anche i numeri d'ordine in margine:

A. — Monostici.

Dattilici.

1. — Esametro.

´– ⏔, ´– ⏔, ´– || ⏔, ´– ⏔, ´– ⏑⏑, ´– ⏓.

Il quale, secondo le cesure e le variazioni dei due emistichi, ci può dare i seguenti *ottanta* schemi:

Colla Cesura Semiquinaria (16):

1°	´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´–	⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(1,4,7–3,6,9)	*Ott.tr.–dec.p.*
2°	id.	⏑⏑, ´– –, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 3,5,8)	*id. –nov.p.*
3°	id.	–, ´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 2,5,8)	*id. – id.*
4°	id.	–, ´– –, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 2,4,7)	*id. –ott.p.*
5°	´– ⏑⏑, ´– –, ´–	⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑ ´– ⏓	(1,4,6–3,6,9)	*Sett.t - dec.p.*
6°	id.	⏑⏑, ´– –, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 3,5,8)	*id. –nov.p.*
7°	id.	–, ´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑ ´– ⏓	(id. – 2,5,8)	*id. – id.*
8°	id.	–, ´– –, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 2,4,7)	*id. –ott.p.*
9°	´– –, ´– ⏑⏑, ´–	⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(1,3,6–3,6,9)	*Sett.t.- dec.p.*
10.	id.	⏑⏑, ´– –, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 3,5,8)	*id. –nov.p.*
11.	id.	–, ´– ⏑⏑, ´– ⏑⏑ ´– ⏓	(id. – 2,5,8)	*id. – id.*
12.	id.	–, ´– –, ´– ⏑⏑, ´– ⏓	(id. – 2,4,7)	*id. –ott.p.*

13. –́ –, –́ –, –́ || ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (1,3,5-3,6,9) *Sen.t.-dec.p.*
14. id. || ⏑⏑, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (id. - 3,5,8) *id. –nov.p.*
15. id. || –, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (id. - 2,5,8) *id. – id.*
16. id. || –, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (id. - 2,4,7) *id. – ott.p.*

Colla Cesura Semisettenaria (16):

17. –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ || ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (1,4,7,10 3,6) *End.t.-sett.p.*
18. –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ –, –́ || id. (1,4,7,9 - id.) *Dec.t.– id.*
19. –́ ⏑⏑, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ || id. (1,4,6,9 - id.) *id. – id.*
20. –́ ⏑⏑, –́ –, –́ –, –́ || id. (1,4,6,8 - id.) *Nov.t. id.*
21. –́ –, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ || id. (1,3,6,9 -id *Dec.t.- id.*
22. –́ –, –́ ⏑⏑, –́ –, –́ || id. (1,3,6,8 - id.) *Nov.t. id.*
23. –́ –, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ || id. (1,3,5,8 - id.) *id. – id.*
24. –́ –, –́ –, –́ –, –́ || id. (1,3,5,7 - id.) *Ott.t.- id.*
25. –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ || –, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (1,4,7,10 2,5) *End.t.Sen.p*
26. –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ –, –́ || id. (1,4,7,9 - id.) *Dec.t.– id.*
27. –́ ⏑⏑, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ || id. (1,4,6,9 - id.) *id. – id.*
28. –́ ⏑⏑, –́ –, –́ –, –́ || id. (1,4,6,8 - id.) *Nov.t. id.*
29. –́ –, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ || id. (1,3,6,9 - id.) *Dec.t.– id.*
30. –́ –, –́ ⏑⏑, –́ –, –́ || id. (1,3,6,8 - id.) *Nov.t. id.*
31. –́ –, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ || id. (1,3,5,8 - id.) *id. – id.*
32. –́ –, –́ –, –́ –, –́ || id. (1,3,5,7 - id.) *Ott.t.- id.*

Colla Cesura Trocaica (8):

33. –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑ || ⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (1,4,7–2,5,8) *Ott.p.-nov.p.*
34. –́ ⏑⏑, –́ –, –́ ⏑ || id. (1,4,6– id.) *Sett.p.–id.*
35. –́ –, –́ ⏑⏑, –́ ⏑ || id. (1,3,6- id.) *id. – id.*
36. –́ –, –́ –, –́ ⏑ || id. (1,3,5- id.) *Sen.p.–id.*
37. –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑ || ⏑, –́ –, –́ ⏑⏑, –́ ⏓ (1,4,7–2,4,7) *Ott.p.– ott.p.*
38. –́ ⏑⏑, –́ –, –́ ⏑ || id. (1,4,6- id.) *Sett.p.–id.*
39. –́ –, – ⏑⏑, –́ ⏑ || id. (1,3,6- id.) *id. – id.*
40. –́ –, –́ –, –́ ⏑ || id. (1,3,5– id.) *Sen.p.–id.*

Se poi si volesse tener calcolo dell' *esametro spondaico col dattilo in 5ª sede*, e di quello senza dattilo, si avrebbero, combinati colle cesure, altri 40 schemi, cioè:

I. — *Esametro spondaico col dattilo in 5ª sede*:

Colla Cesura semiquinaria (8):

41. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— ⏑⏑, ⏓ || ⏑ ⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— —, ˊ— ⏓ (1,4,7-3,6,8) *Ott.t.-nov.p.*
42. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— || id. (1,4,6- id.) *Sett.t.-id.*
43. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,3,6- id.) *id. - id.*
44. ˊ— —, ˊ— —, ˊ— || id. (1,3,5- id.) *Sen.t.- id.*
45. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— ⏓ (1,4,7-2,5,7) *Ott.t.- ott.p.*
46. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— || id. (1,4,6- id.) *Sett.t.-id.*
47. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,3,6- id.) *id. - id.*
48. ˊ— —, ˊ— —, ˊ— || id. (1,3,5- id.) *Sen.t. id.*

Colla Cesura semisettenaria (8):

49. ˊ— ⏑⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— || ⏑⏑, ˊ— —, ˊ— ⏓ (1,4,7,10-3,5) *End.t.-sen.p.*
50. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— || id. (1,4,7,9-id.) *Dec.t.- id.*
51. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,4,6,9-id.) *id. - id.*
52. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— —, ˊ— || id. (1,4,6,8-id.) *Nov.t.-id.*
53. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,3,6,9-id.) *Dec.t.-id.*
54. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— || id. (1,3,6,8 - id.) *Nov.t.-id.*
55. ˊ— —, ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,3,5,8- id.) *id. - id.*
56. ˊ— —, ˊ— —, ˊ— —, ˊ— || id. (1,3,5,7- id.) *Ott.t. - id.*

Colla Cesura Trocaica (4):

57. ˊ— ⏑⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— ⏑ || ⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— —, ˊ— ⏓ (1,4,7-2,5,7) *Ott.p.- ott.p.*
58. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— ⏑ || id. (1,4,6- id.) *Sett.p.-id.*
59. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— ⏑ || id. (1,3,6- id.) *id. - id.*
60. ˊ— —, ˊ— —, ˊ— ⏑ || id. (1,3,5- id.) *Sen.p.- id.*

II. — *Esametro spondaico senza dattilo in 5ª sede:*

Colla Cesura Semiquinaria (8):

61. ˊ— ⏑⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— || ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— —, ˊ— ⏓ (1,4,7-3,5,7) *Ott.t. - ott.p.*
62. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— || id. (1,4,6- id.) *Sett.t.- id.*
63. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,3,6- id.) *id. - id.*
64 ˊ— —, ˊ— —, ˊ— || id. (1,3,5- id.) *Sen.t.- id.*
65. ˊ— ⏑⏑, ˊ— ⏑⏑, ˊ— || —, ˊ— —, ˊ— —, ˊ— ⏓ (1,4,7-2,4,6) *Ott.t.-Sett.p.*
66. ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— —, ˊ— || id. (1,4,6- id.) *Sett.t.- id.*
67. ˊ— —, ˊ— ⏑ ⏑, ˊ— || id. (1,3,6- id.) *id. - id.*
68. ˊ— —, ˊ— —, ˊ— || id. (1,3,5- id.) *Sen.t.- id.*

Colla Cesura Semisettenaria (8):

69. —́ ⏑⏑, —́ ⏑⏑, —́ ⏑⏑, —́ || —, —́ — —́ ⏑̄ (1,4,7,10-2,4) *End.t.-quin.p.*
70. —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ —, —́ || id. (1,4,7,9- id.) *Dec.t.- id.*
71. —́ ⏑ ⏑, —́ — —́ ⏑ ⏑, —́ || id. (1,4,6,9- id.) *id. - id.*
72. —́ ⏑ ⏑, —́ —, —́ —, —́ || id. (1,4,6,8- id.) *Nov.t.- id.*
73. —́ —, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ || id. (1,3,6,9- id.) *Dec.t. - id.*
74. —́ —, —́ ⏑ ⏑, —́ —, —́ || id. (1,3,6,8- id.) *Nov.t.- id.*
75. —́ —, —́ —, —́ ⏑ ⏑, —́ || id. (1,3,5,8- id.) *id. - id.*
76. —́ —, —́ —, —́ —, —́ || id. (1,3,5,7- id.) *Ott.t.- id.*

Colla Cesura Trocaica (4):

77. —́ ⏑⏑, —́ ⏑⏑, —́ ⏑ || ⏑, —́ —, —́ —, —́ ⏑̄ (1,4,7-2,4,6) *Ott.p.-sett.p.*
78. —́ ⏑ ⏑, —́ —, —́ ⏑ || id. (1,4,6- id.) *Sett.p.- id.*
79. —́ —, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ || id. (1,3,6- id.) *id. - id.*
80. —́ —, —́ —, —́ ⏑ || id. (1,3,5- id.) *Sen.p.- id.*

Abbiamo 80 maniere diverse con le quali riprodurre l'esametro latino, sostituendo gli accenti tonici della parola all'ictus dell'arsi, come chiaramente si vede dagli schemi qui sopra esposti. E di più si noti che tali riproduzioni possono, non solo essere armoniose, ma accettate anche dai moderati in letteratura, sinanco dai manzoniani, giacchè non ne risultano che versi italiani di varie misure accoppiati insieme. Infatti per riprodurre, ad esempio, il 1° schema da noi dato, basterà far seguire un decasillabo piano cogli accenti sulla 3ª,6ª e 9ª ad un settenario tronco cogli accenti sulla 1ª, 4ª e 7ª; versi, questi, riconosciuti da tutto il mondo letterario. E così dicasi per gli altri schemi, osservando che l'ottonario di essi, invece di avere l'accento sulla 3ª, fisso, caratteristica dell'ottonario moderno, lo ha sulla 2ª, 4ª e 7ª, come usavasi nell'antico ottonario italico, ciò che abbiamo già dimostrato. E potremo noi rigettare questo verso de' nostri avi? Stampini, ed io, crediamo di no, e lo riconosciamo perciò legittimo.

Lo Gnoli [1] scrisse doversi dare un po' più di regolarità alla riproduzione dell'esametro, ed io sono con lui.

Di queste 80 possibili riproduzioni, le quali, trattate maestralmente e introdotte con arte in un poema, renderebbero questo armoniosamente originale, io, considerando il gusto de' tempi moderni che vuole nella poesia italiana una certa uniformità, non compren-

1) *Op. cit.*

dendo forse l'orecchio il cozzo di 80 forme diverse tra loro,... rigetterei prima di tutto le 40 forme spondaiche, indi le 34 forme delle cesure semisettenaria e trocaica, e m'atterrei *alla cesura nata dell'Esametro latino, cioé alla semiquinaria,* la quale comprende 16 forme.

Tra queste, farei un ultimo spoglio, scegliendo quelle più uniformi all'orecchio nostro, abituato, volere o no, a cadenze di versi uguali. Prima però mi permetterei di ragionare così: Com'è ammesso il verso martelliano di due settenari accoppiati, e il doppio quinario e il doppio senario; perchè non sarà ammesso anche il doppio ottonario?

Cercando negli schemi che abbiamo messo in disparte, troviamo nell'*esametro spondaico senza dattilo in 5ª sede*, con cesura semiquinaria, gli schemi 66 e 67, riproducibili con doppi settenari, l'uno col primo settenario tronco, cogli accenti sulla 1ª, 4ª e 6ª, e col secondo piano, cogli accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª (n. 66); l'altro, col primo settenario tronco, cogli accenti sulla 1ª, 3ª e 6ª, e col secondo piano, cogli accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª (n. 67).

Di più, con cesura trocaica, gli schemi 77 e 78, corrispondenti egualmente a due doppi settenari; l'uno, col primo settenario piano, cogli accenti sulla 1ª, 4ª e 6ª, e col secondo settenario puramente piano, cogli accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª (n. 77); l'altro, con ambo i settenari piani, il primo cogli accenti sulla 1ª, 3ª e 6ª, il secondo sulla 2ª, 4ª e 6ª (n. 78). — Dunque con queste quattro foggie di verso martelliano si potrebbe uniformemente riprodurre l'esametro; ma io le rigetto anche per non confondere l'un verso con l'altro.

Volendo seguire questa eguaglianza di emistichi, potrebbesi riprodurre l'esametro col doppio ottonario: o con lo schema 61, ottonario tronco e piano, cogli accenti, il primo sulla 1ª, 4ª e 7ª il secondo sulla 2ª, 5ª e 7ª; o collo schema 45, ottonario tronco e ottonario piano, il primo cogli accenti sulla 1ª, 4ª e 7ª, il secondo sulla 2ª, 4ª e 7ª; schemi, questi quattro, che si equivalgono, ma che non riprodurrebbero però il vero esametro latino la cui misura noi dobbiamo cercare nei primi 16 schemi esposti.

A mio avviso credo che tutti questi 16 schemi siano accettabilissimi anche perchè versi italiani riconosciuti da tutti, ma riguardo all'armonia preferisco il 6° ed il 7°, composti di un settenario tronco e di un novenario piano, quest'ultimo, nello schema n. 6, con gli accenti sulla 3ª, 5ª e 8ª, e nello schema n. 7, sulla 2ª, 5ª e 8ª. Ora sarà più italiano il primo od il secondo novenario? A mio parere il novenario non è altro che un decasillabo coll'*acopoche* della

prima sillaba: schema del decasillabo è:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

S'ode a destra uno squillo di tromba,

cogli accenti sulla 3ª, 6ª e 9ª; dunque, tagliando la prima breve ne deriva il novenario:

⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

cogli accenti sulla 2ª, 5ª e 8ª, che io credo il più euritmico. — Abbiamo inoltre gli schemi 10 e 11 corrispondenti agli schemi 6 e 7, con la differenza che il settenario di questi ha gli accenti sulla 1ª, 4ª e 6ª, e di quelli sulla 1ª, 3ª e 6ª. E si potrebbe anche fondere insieme gli schemi 6, 7, 10 e 11 per formarne uno solo e dire che *la più propria riproduzione dell'esametro latino si ottiene dall'unione di un settenario tronco cogli accenti sulla 1ª, 4ª e 6ª ovvero sulla 1ª, 3ª e 6ª e di un novenario piano cogli accenti sulla 2ª, 5ª e 8ª ovvero sulla 3ª, 5ª e 8ª; cioè*:

i settenari: –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ||
–́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ||

coi novenari: ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑
⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑,

Così ci avvicineremo anche all'esametro del Carducci e, seguendo questa forma unica:

–́ ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ || ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑,

avremo ottenuto *uno schema regolare dell'esametro italiano*, come negli esempi da me fabbricati [1]:

Biondo risplende il sol || dal cielo fulgendo a natura,
L'arte sogna l'allor, || l'alloro al gran bacio del sole.

Gioverà per ultimo notare che si dovrà usare dell'esametro per esprimere altissimi pensieri, dovendone seguire anche l'indole latina, e ricordandosi che per niente fu chiamato *Verso Eroico.*

Trocaici.

2. — Tetrametro Scazonte:

–́ ⏑ – ⏑̄, –́ ⏑ – ⏑̄, || –́ ⏑ – ⏑̄, –́ – ⏓

Riproducibile con un *ottonario piano* ed un *ottonario tronco.*

1) Questi e tutti i susseguenti esempi sono di mia fattura (*L'Autore*).

Giova qui il dire una volta per sempre che per il metro giambo e trocaico, siamo talvolta obbligati di contare per principali anche le arsi secondarie; perciò i due versi anzidetti avranno gli accenti anche sulle sillabe dispari, collo schema monopodo:

–́ ⏑, –́ ⏒, –́ ⏑, –́ ⏒, || –́ ⏑, –́ ⏒, –́ –, ⏓́

S'ode di lontan la voce, ‖ s'ode il nome tuo cantar,
(*Ott. p. — Ott. tr., con acc. sillabe dispari*).

Giambici.

3. — Dimetro acatalettico o Quaternario:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ ⏓

Tu vedi la scherzevole (*Settenario sdrucciolo*, acc. 2 e 7).

4. — Dimetro catalettico:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑

La stella de la gloria (*Settenario piano*, acc. 2 e 6).

5. — Trimetro acatalettico o Senario (*puro*):

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ | –́ ⏑ | –, ⏒ –́ ⏑ ⏓

Vedete de la | rosa | lo scherzevole (*Endec. sdrucc.*, acc. 2, 6 e 10).

La cesura non dieresi può essere dopo la quinta o settima sillaba. Veramente si dovrebbe ben badare ai soli accenti sulla 2ª, 6ª e 10ª, ma per la divisione monopodica non sarà errore anche quando su tutte o parte delle altre sillabe pari, meno l'ultima, beninteso non trascurando gli accenti voluti, che chiamerei legali; e ciò vale per tutti i giambi seguenti.

6. — Tetrametro acatalettico o Ottonario:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ –, || ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ ⏓

Io sento de la giovine ‖ speranza l'entusiastico (*Doppio Sett. sdrucc.* acc. 2 e 6).

8. — Trimetro Scazonte:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ | –́ ⏑ | –, ⏑ –́ –́ ⏒

Ritorna o primavera | de l'amor face (*Dodec. p.*, acc. 2, 6, 10 e 11).

7. — Tetrametro catalettico o Settenario:

⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ –, || ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏒

Io sento de la giovane ‖ speranza l'entusiasmo
(*Sett. sdrucc. e sett. p.*, acc. 2 e 6).

9. — Saturnio:

⏑ –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏒, || –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

La vita è un'illusione ‖ sempre a l'uom d'inganno
(*Sett. p. e sen. p.*, acc. 2, 6. — 1, 3, 5).

Ionici a minore.

10. Trimetro catalettico o Anacreontico:

⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́

Infedele m'abbandoni, traditor (*Dodecasillabo tronco*, acc. 3, 8 e 11).

11. — Tetrametro acatalettico o Alcmanio:

⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ – || ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –

Infedele m'abbandoni, || inumano traditore (*Doppio Ott. p.*, acc. 3 e 7).

Anaclomenici.

12. — Dimetro acatalettico o Anacreontico:

⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ –

Infedele m'abbandoni (*Ottonario piano*, acc. 3 e 7).

13. — Tetrametro catalettico o Galliambo (*puro*):

⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ –́ – || ⏑ ⏑ –́ ⏑, – ⏑ ⏓́

Infedele, m'abbandoni, || inumano traditor. (*Ott. p. e ott. tr.*, acc. 3 e 7.

Ionici a maiore.

14. — Tetrametro catalettico o Sodateo:

–́ – ⏑⏑, –́ – ⏑⏑ || –́ – ⏑⏑, –́ ⏑

Sole nitidissimo, || domina tu sempre (*Sen. sdrucc. e sen. p.*, acc. 1 e 5).

Cretici.

15. — Dimetro catalettico in syllabam:

–́ ⏑ ⏑⏑, ⏓́

Prode guerrier (*Quinario tronco*, acc. 1 e 4).
Nobile guerrier (*Senario tronco*, acc. 1 e 5).

16. — Tetrametro acatalettico:

–́ ⏑ –, –́ ⏑ – || –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏓

Bella e pur tenera || rosa mia giovine (*Doppio Quin. sdrucc.*, acc. 1 e 4).

17. — Tetrametro catalettico in disyllabum (*puro*):

–́ ⏑ –, –́ ⏑ – || –́ ⏑ –, –́ ⏒

Bella e pur tenera | giovin mia rosa (*Quin. sdrucc. e quin. p.*, acc. 1 e 4).

Bacchiaci.

18. — Dimetro acatalettico:

⏑ –́ –, ⏑ –́ ⏓

D'amore felice (*Senario piano*, acc. 2 e 5)

19. — Dimetro catalettico in disyllabum:

⏑ –́ –, ⏑ ⏓́. || ⏑ –́ –, ⏑ ⏓́

Felice d'amor || sen vaga tra i fior (*Doppio sen. tr.*, acc. 2 e 5).

20. — Trimetro acatalettico:

⏒ –́ –, ⏒ –́ –, ⏒ –́ ⏓

Ardente speranza nel core (*Novenario piano*, acc. 2, 5 e 8).

21. — Trimetro catalettico in disyllabum:

⏒ –́ –, ⏒ –́ –, ⏒ ⏓́

Ardente speranza nel cor (*Novenario tronco*, acc. 2, 5 e 8).

22. — Tetrametro acatalettico:

⏒ –́ –, ⏒ –́ –, || ⏒ –́ – ⏒ –́ ⏓

De l'arte la face || su l'uomo risplende (*Doppio sen. p*, acc. 2 e 5).

23. — Tetrametro catalettico in disyllabum:

⏒ –́ –, ⏒ –́ –, || ⏒ –́ –, ⏒ ⏓́

De l'arte la face || risplende su l'uom (*Sen. p.* e *sen. tr.*, acc. 2 e 5).

24. — Esametro acatalettico:

⏒ –́ –, ⏒ –́ –, || ⏒ –́ –, ⏒ –́ –, | ⏒ –́ –, ⏒ –́ ⏓

De l'arte la face || risplende su l'uomo | che forte rinasce
(*Tre sen. p.*, acc. 2 e 5).

25. — Esametro catalettico in disyllabum:

⏒ –́ –, ⏒ –́ –, || ⏒ –́ –, ⏒ –́ –, | ⏒ –́ –, ⏒ ⏓́

De l'arte la face || risplende su l'uomo | che sprona all'onor
(*Due sen. p. e uno tr.*, acc. 2 e 5).

Logaedici.

26. — Falecio (*endecasillabo*).

–́ ⏒, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

Dì giocondi a l'amor votati e a' baci (*End. p.*, acc. 1, 3. 6, 8 e 10).

Per le cesure vedi in parte 2ª; ma la più naturale è la semiquinaria, dopo la 6ª sillaba; il primo piede può essere trocheo, giambo o spondeo, essendo base irrazionale; perciò l'accento sulla 1ª è incerto, e potrà a mio avviso essere anche sulla 2ª, purchè non manchi quello sulla 3ª, sarà meglio però osservare a puntino lo schema.

27. — Priapeo:

–́ ⏑̄, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏓́, || –́ ⏑̄, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑̄

Vieni nobile core a me, || vieni candido viso
(*Nov. tr. e sett. p.*, acc. 1, 3, 6 e 8 — 1, 3 e 6).
Canti i timidi e giovani || cari augelli volanti
(*Sett. sdrucc. e sett. p.*, acc. 1, 3 e 6).

Verso composto da un *gliconeo* e da un *ferecrazio*. Anche qui, tanto nel *gliconeo*, come nel *ferecrazio*, il primo piede è *base irrazionale*, perciò l'accento può essere sulla 1a o sulla 2a, purchè non sia trascurato nè spostato quello sulla 3a: ma a mio avviso la riproduzione italiana dovrà attenersi agli schemi. Il *gliconeo* poi terminando con l'*ictus*, dovrebbe avere l'accento sulla 8a sillaba finale e formare così un novenario tronco, ma se noi termineremo il verso con un trisillabo, senza violare le leggi latine, dovremo ammorzare l'ultimo accento e perciò otterremo un settenario sdrucciolo (vedi i miei due esempi qui sopra).

28. — Tetrametro Coriambico catalettico in trisyllabum:

Segnando anche le arsi secondarie, meno l'ultima, e ciò per la possibile riproduzione italiana, si ha lo schema:

–́ ⏑ ⏑ –́, –́ ⏑ ⏑ –́, || –́ ⏑ ⏑ –́, –́ ⏑̄ ⏓

Spunta quel dì caro al guerrier, || quando a pugnai votasi
(*Nov. tr. e sen. sdrucc.*, acc. 1, 4, 5 e 8 — 1, 4 e 5).

B. — Distici

Dattilici.

29. — Distico Elegiaco. — *Esametro catalettico in disyllabum — Pentametro dicatalettico*:

Per l'*esametro* vedi al n. 1°; lo schema del *pentametro* è:

–́ ⏑̄ ⏑̄, –́ ⏑̄ ⏑̄, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́

la cui seconda parte è sempre un ottonario tronco cogli accenti sulla 1a, 4a e 7a; la prima parte dà luogo a qualche variazione, per cui gli schemi seguenti:

1° –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́, || –́ ⏑⏑, –́ ⏑⏑, –́ (acc. 1,4,7–1,4,7) *Ott. tr.–Ott. tr.*
2° –́ ⏑ ⏑, –́ –, –́, || id. » 1,4,6– id. *Sett. tr.*– id.
3° –́ –, –́ ⏑ ⏑, –́, || id. » 1,3,6– id. *Sett. tr.*– id.
4° –́ –, –́ –, –́, || id. » 1,3,5– id. *Sen. tr.*– id.

Quale di questi quattro schemi sarà da preferirsi? Volendo essere uniformi nelle due parti, il 1°, cioè il doppio ottonario tronco; volendo avere una simmetria tra l'esametro eletto (settenario tronco e novenario piano), uno degli altri tre. Io però, non condannando i tre ultimi schemi, scelgo il primo, e valga l'esempio del seguente distico elegiaco:

> Biondo risplende il sol || dal cielo fulgente a natura
> giovine sorta a l'amor, || bella nel manto nuzial.

Possiamo adunque concludere che *la riproduzione del Distico Elegiaco si ottiene coll'esametro formato da un settenario tronco e da un novenario piano, e col pentametro corrispondente a un doppio ottonario tronco, cogli accenti sulla 1ª, 6ª e 7ª.*

Giambici.

30. — Primo Sistema Giambico (Distico) — Metro I. — *Trimetro acatalettico* (Vedi schema n. 5). — *Dimetro acatalettico*, (id. 3).

Logaedici composti.

31. — Distico Asclepiadeo Maggiore. – *Due Asclepiadei maggiori:*

—́ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́, || —́ ⏑ ⏑, —́, || —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑, ⏓́

> S'ode baldo a cantar || l'inno d'amor, || alba a novello dì
> (*Sett. tr. - quin. tr. - sett. tr.*, acc. 1, 3, 6 — 1 e 4 — 1, 4 e 6).

Meglio però unire il coriambo al ferecrazio e formare due versi, cioè:

> S'ode baldo a cantar l'inno d'amor, || alba a novello dì
> (*End. tr. - sett. tr.*, acc. 1, 3, 6, 7 e 10 — 1, 4 e 6).

Ovvero, non contando l'ultima arsi del settenario tronco (con trisillabo):

> S'ode baldo a cantar l'inno d'amor, || estasi a l'anima
> (*End. tr., quin. sdrucc.*, acc. 1, 3, 6, 7 e 10 — 1 e 1).

Metri misti.

32. — Primo Sistema Archilochio — (1° Distico) — Metro III. — *Trimetro giambico acatalettico puro* (vedi schema n. 5). — *Elegiambo.* Il cui schema è:

—́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, ⏓́. || ⏒ —́ ⏑ —, ⏒ —́ ⏑ ⏓

> Bionda fanciulla d'amor, || io sogno le tue giovani
> (*Ott. tr. e sett. sdrucc.*, acc. 1, 4 e 7 — 2 e 6).

33. — Secondo Sistema Archilochio — (2° Distico) — Metro II. — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum* (vedi schema n. 1). — *Giambelego*: Il cui schema è:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ ⏒, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, ⏒́

lo sogno le tue giovani || labbra fanciulla d'amor
(*Sett. sdrucc. e ott. tr.*, acc. 2 e 6 — 1, 4 e 7).

34. — Primo Sistema Pitiambico. — (I° Distico) — Metro I. — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum* (vedi schema n. 1). — *Dimetro giambico acatalettico* (id. 3).

35. — Secondo Sistema Pitiambico — (2° Distico) — Metro II — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum* (vedi schema n. 1). — *Trimetro giambico acatalettico puro* (id. 5).

36. — Sistema Alcmanio — (Distico) — *Esametro dattilico catalettico in disyllabum* (vedi schema n. 1). — *Tetrametro dattilico catalettico in disyllabum*, o *Verso Archilochio*, o *Alcmanio 2°*: Il suo schema è:

–́ ⏕, –́ ⏕, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑,

che può dar luogo alle seguenti variazioni:

1° –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ (acc. 1, 4, 7, 10) *Endecasillabo piano*
2° –́ ⏑ ⏑, –́ –, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ (id. 1, 4, 6, 9) *Decasillabo id.*
3° –́ –, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ (id. 1, 3, 6, 9) *Decasillabo id.*
4° –́ –, –́ –, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ (id. 1, 3, 5, 8) *Novenario id.*

Tra i quali, per avvicinarsi sempre più alla versificazione italiana, io prescelgo lo schema n. 3, che mi dà un vero decasillabo cogli accenti sulla 1ª, 3ª, 6ª e 9ª sillaba, anche osservando la cesura non dieresi latina dopo la terza arsi, cioè dopo la 6ª sillaba, ma quasi sempre da ritenersi dieresi a causa della sillaba tronca, come:

Splende il sole dal ciel | su la terra.

C. — Tristici.

Dattilici.

37. — Sistema Tristico Petroneo. — *Due Esametri catalettici in disyllabum* (vedi schema n. 1). - *Pentametro dicatalettico* (id. 29).

Trocaici.

38. — Sistema Tritrocaico Settenario. — *Tre Tetrametri catalettici* o *Settenari*: Il suo schema:

–́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏓, || –́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ ⏒,

nel quale, contando anche le arsi secondarie, meno l'ultima, abbiamo:

–́ ⏑ –́ ⏓, –́ ⏑ –́ ⏓, || –́ ⏑ –́ ⏓, –́ ⏑ ⏒

Viva viva il bel paese, || cielo e monti italici
(*Ott. p. e sen. sdrucc.*, acc. 1, 3, 5 e 8 — 1, 3 e 5).

Ionici a minore.

39. — Decametro Ionico. — *Due Tetrametri ionici a minore acatalettici. — Dimetro ionico a minore acatalettico:*

⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –
⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –
⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –,

De la gloria l'entusiasmo nel mio core ripromette
la costanza a la battaglia per la vita per l'onore
a disfida de l'invidia (*Due doppi ott. p. e un ott. p.* acc. 3 e 7).

Misti.

40. — Sistema Tristico Prudenziano. — *Gliconeo. — Asclepiadeo minore. — Asclepiadeo maggiore.* (Vedi schema n. 31).

a) Il Gliconeo il cui schema è:

–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏒́

Senti, sentimi, t'amo ognor (*Nov. tr.*, acc. 1, 3, 6 e 8),

ovvero, trascurando l'ultima arsi:

Senti, sentimi, o giovane (*Sett. sdrucc.*, acc. 1, 3 e 6).

b) L'Asclepiadeo minore, il cui schema è:

–́ ⏓, –́ ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏒́

Senti, sentimi ognor, || t'amo fanciulla, ahimè
(*Doppio sett. tr.*, acc. 1, 3 e 6 — 1, 4 e 6),

ovvero, trascurando l'ultima arsi:

Senti, sentimi ognor, || timida vergine.
(*End. sdrucc.*, *formato da sett. tr. e quin. sdrucc.*, acc. 1, 3 e 6 — 1 e 4).

Di queste due maniere, la più consentanea al metro latino è la prima; non si può però rigettare la seconda, ed io le accetto tutte e due, come vedremo tra poco negli esempi.

D. — Tetrastici.

a) Quattro versi uguali.

Anapestici.

41. — Primo Sistema Anapestico - (1ª Strofe) - Metro III. - *Tre*

Dimetri acatalettici. Un Dimetro catalettico in syllabam, o *Verso Paremiaco* (Vedi schema n. 41). — Schema del dimetro acatalettico è:

⏖ —́ ⏖ —, || ⏖ —́ ⏖ ⏓

che però, lasciandolo puro, senza perdere il tempo nel notare tutte le possibili combinazioni, e calcolando le arsi secondarie, può essere ridotto così;

◡ ◡ —́, ◡ ◡ —́, || ◡ ◡ —́, ◡ ◡ —́

è la gioia d'amor, || de la vita pietà (*Doppio Sett. tr.* acc. 3 e 6).

42. — Secondo Sistema Anapestico. — (2ª Strofe) — Metro Paremiaco — Metro IV. — *Quattro Dimetri catalettici in syllabam, puri,* o *Versi Paremiaci* (*decasillabi*):

◡ ◡ —́ ◡ ◡ —, || ◡ ◡ —́ ⏓

che con l'accento sulla seconda arsi, 6ª sillaba, ci dà il decasillabo italiano:

e natura dal sol || rallegrata (*Dec. p.*, acc. 3, 6 e 9).

Giambici.

43. — Secondo Sistema Giambico — (1ª Strofe) — Metro II. — *Quattro Dimetri giambici acatalettici* (Vedi schema n. 3).

Ionici Anaclomeni.

44. — Sistema Quaternario Anaclomeno o Anacreontico. — *Quattro Dimetri acatalettici*, o *Versi Anacreontici* (V. schema n.12).

Logaedici.

45. — Primo Sistema Asclepiadeo (Minore) — (1ª Strofe) — Metro I — *Quattro Asclepiadei minori.* (Vedi schema n. 40, *b*).

46. — Secondo Sistema Asclepiadeo (Maggiore) — (2ª Strofe) Metro V. — *Quattro Asclepiadei maggiori.* — (Vedi schema n. 31).

b) Tre versi uguali e uno disuguale.

Logaedici.

47. — Terzo Sistema Asclepiadeo (Minore) — (2ª Strofe) — Metro II. — *Tre Asclepiadei minori* (Vedi schema n.40, *b*). - *Gliconeo* (Vedi schema n. 40. *a*).

48. — Primo Sistema Gliconeo Catulliano — (1ª Strofe) — Metro II. — *Tre Gliconei* (Vedi schema, n. 40, *a*). — *Ferecrazio*:

Il suo schema:

´– ⏓, ´– ⏑ ⏑, ´– ⏓

Splende nitido il sole (*sett. p.*, acc. 1, 3 e 6).

49. — Primo Sistema Saffico, (Minore) — Metro I — *Tre Saffici minori*, o *Endecasillabi* — *Adonio.*

a) Lo schema del Saffico:

´– ⏑, ´– ⏓, ´– | ⏑ ⏑, ´– ⏑, ´– ⏓ (cesura maschile).

Salve o patria, il cor | al tuo nome esulta
(*End p. formato da un sen. tr. e da un sen. p.*, acc. 1, 3, 5, 8 e 10).

´– ⏑, ´– ⏓, ´– ⏑ | ⏑, ´– ⏑, ´– ⏓ (cesura femminile).

Salve o patria il core | t'esalta baldo
(*End. p. formato da un sen. p.* e *da un quin. p.*, acc. 1, 3, 5, 8 e 10).

´– ⏑, ´– ⏓, | ´– ⏑ ⏑, ´– ⏑, ´– ⏓ (cesura greca dopo la base dipodica).

Salve o terra | culla de nostri amori
(*End. p. formato da un quat. e da un sett. p.*, acc. 1, 3, 5, 8 e 10).

Quest'ultimo schema è il vero del *saffico greco* e di Catullo.

b) Lo schema dell'Adonio è:

´– ⏑ ⏑, ´– ⏓

Nobile donna (*Quin. p.*, acc. 1 e 4).

c) Due distici uniti tetrasticamente:

Dattilici.

50. — Terzo Sistema Archilochio — (1ª Strofe) — Metro I.

a) *Due Esametri dattilici catalettici in disyllabum* (Vedi schema n. 1).

b) *Due Trimetri dattilici catalettici in syllabam*, o *Archilochio minore.*

Lo schema del trimetro dattilico, è:

´– ⏑ ⏑, ´– ⏑ ⏑, ´⏑–

Nobile donna pietà (*Ott. tr.*, acc. 1, 4 e 7).

Esametri e Trimetri si alternano così: *a*, *b*, *a*, *b*.

51. — Sistema Alcmanio (Strofe).

a) *Due Esametri dattilici catalettici in disyllabum* (Vedi schema n. 1).

b) *Due Tetrametri dattilici catalettici in disyllabum*, o *verso Archilochio* o *Alcmanio* (Vedi schema n. 36).

Tale strofe è il doppio distico dello schema 36; Esametri e Tetrametri si alternano così: *a*, *b*, *a*, *b*.

Logaedici.

52. — Quarto Sistema Asclepiadeo, (Minore) — (4ª Strofe) — Metro IV.

a) *Due Gliconei* (vedi schema n. 40, *a*).
b) *Due Asclepiadei minori* (vedi schema n. 40, *b*).

Gliconei ed Asclepiadei si alternano così: *a*, *b*, *a*, *b*.

53. — Secondo Sistema Saffico (Maggiore) — Metro II.

a) *Due Aristofanii.*
b) *Due Saffici maggiori.*
a) Schema dell'Aristofanio:

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

Nobile donna amata (*Sett. p.*, acc. 1, 4 e 6).

b) Schema del Saffico maggiore:

–́ ⏑, –́ ⏒, | –́ | ⏑ ⏑, –́, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

Vedi a oriente il sole spuntar, || fulgido e bello e sommo
(*Nov. tr. formato da quat. p. e quin. tr.*, *con sett. p.*, acc. 1, 3, 5 e 8 — e 1, 4 e 6).

Aristofanii e Saffici si alternano così: *a*, *b*, *a*, *b*.

Misti.

54. — Quarto Sistema Archilochio — (2ª Strofe) — Metro IV.

a) *Due Archilochi maggiori.*
b) *Due Trimetri giambici catalettici.*
a) Schema dell'Archilochio maggiore:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ | ⏔, – ⏑ ⏑, || –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

il quale ha due cesure, una dopo la 3ª arsi (non dieresi, ma però quasi sempre tale), l'altra dopo il 4° dattilo (sempre dieresi); perciò possiamo segnare:

–́ ⏔, –́ ⏔, –́ || ⏔, –́ ⏑ ⏑, || –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏒

La 1ª parte è il pentametro, la seconda resta quasi sempre così con le due brevi:

⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑;

perciò badando alla prima cesura e facendola sempre dieresi come

l'abbiamo notata, possiamo avere gli schemi seguenti:

1° *Ottonario tronco – Endecasillabo piano:*

—́ ⏑⏑, —́ ⏑⏑, —́, || ⏑⏑, —́ ⏑⏑, || —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏓ (1,4,7 – 3,6,8,10).

2° *Settenario tronco – Endecasillabo piano:*

—́ ⏑⏑, —́ —, —́, || ⏑⏑, —́ ⏑⏑, || —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏓ (1,4,6 – id.).

3° *Settenario tronco – Endecasillabo piano:*

—́ —́, —́ ⏑ ⏑, —́, || ⏑⏑, —́ ⏑⏑, || —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏓ (1,3,6 – id. .

4° *Senario tronco – Endecasillabo piano:*

—́ —, —́ —, —́, || ⏑⏑, —́ ⏑⏑, || —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏓ (1,3,5 – id.).

Notando che l' Endecasillabo resterebbe sempre formato da un quaternario sdrucciolo e da un senario piano, cioè dovrebbe sempre avere la dieresi dopo la 5ª sillaba.

Tra questi quattro schemi però, sarebbe da scegliersi il più breve, cioè il 4°:

—́ —, —́ —, —́, || ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, || —́ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏓

Venga il caro dì || de la tacita gioia al cor donata
(*Sen tr. — end. p.*, acc. 1, 3 e 5 – 7, 6, 8 e 10).

b) Lo schema del Trimetro giambico catalettico:

⏓ —́ ⏑ —, ⏓ | —́ ⏑ —, ⏓ —́ ⏓

Il tempo passa | e il duol ci resta eterno (*End. p.*, acc. 2, 6 e 10)

Il quale però, tenendo calcolo delle arsi secondarie, può essere ridotto così monopodico:

⏓ —́, ⏑ —́, ⏓ | —́, ⏑ —́, ⏓ —́, ⏓ (acc. 2, 4, 6, 8, 10),

come appare dall'esempio qui sopra. La cesura non è dieresi.

Archilochi e Trimetri giambici si alternano così: *a*, *b*, *a*, *b*.

55. — Sistema Ipponateo:

a) *Due Dimetri trocaici catalettici.*

b) *Due Trimetri giambici catalettici* (Vedi schema, n. 54, *b*).

Lo schema del dimetro trocaico è:

—́ ⏑ — ⏓, —́ ⏑ ⏒

Pegno redimibile (*Sen. sdrucc.*, acc. 1 e 5).

Anche qui, se vogliamo, possiam calcolare le arsi secondarie ed avere un accento sulla 3ª sillaba.

Dimetri trocaici e Trimetri giambici s'intercalano così: *a*, *b*, *a*, *b*.

d) Due distici uniti insieme; il primo di due versi uguali, il secondo di due versi disuguali.

Logaedici.

56. — Quinto Sistema asclepiadeo, (Minore) — (5ª Strofe) —

a) *Due Asclepiadei minori* (vedi schema, n. 40, *b*).
b) *Un Ferecrazio* (id. 48, *a*).
c) *Un Gliconeo* (id. 48, *a*).

Tali versi si alternano così: *a*, *a*, *b*, *c*.

Misti.

57. — Sistema Alcaico.

a) *Due Endecasillabi alcaici.*
b) *Un Enneasillabo alcaico.*
c) *Un Decasillabo alcaico.*

a Schema dell'Endecasillabo:

⏓ –́, ⏑ –́, ⏓, || –́ ⏑ ⏑, –́, ⏑, ⏒

Non l'alma canta, || nobile e somma tu
(*Quin. p. e sett. tr.*, acc. 2 e 4 — 1, 4 e 5);

ovvero, trascurando l'ultima arsi:

⏓ –́, ⏑ –́, ⏓, || –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, ⏒

O sol prolunga || bello l'aureo (*Quin. p. e quin. sdrucc.*, acc. 2 e 4 - 1 e 4).

Dei due schemi, è più giusto il primo, ma più difficile, ed essendo il secondo più armonioso, è da preferirsi.

b) Schema dell'Enneasillabo:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ –́, ⏓

nel quale dobbiamo contare le arsi secondarie, cioè:

⏓ –́ ⏑ –́, ⏓ –́ ⏑ –́, ⏓

Io son! | avrebbe il cor gridato (*Nov. p.*, acc. 2, 4, 6 e 8),

o almeno:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ –́, ⏓

di tutta riscattar l'Italia (*Nov. p.*, acc. 2, 6 e 8).

La cesura poi di questo verso è generalmente dopo la 6ª sillaba, la quale devesi guardare di terminare con parola tronca. Se ne riscontra anche un'altra, ma arbitraria, dopo la 3° sillaba.

c) Schema del Decasillabo:

– ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏓

il quale ha quasi sempre la cesusa dopo la 4ª o dopo la 6ª sillaba, e

alle volte dopo la 5ª; sicchè possiamo riprodurlo: con la cesura dopo la 4ª:

́‿‿, ́ | ‿‿, ́‿, ́‿

Parla d'amor | giovinetta bella

(*Dec. p. formato da quin. tr. e sen. p.*, acc. 1, 4, 7 e 9);

colla cesura dopo la 6ª:

́‿‿, ́‿‿, | ́‿, ́‿

debole il tisico | sangue e freme

(*Dec. p. formato da quin. sdrucc. e quat. p.*, acc. 1, 4, 7 e 9);

colla cesura dopo la 5ª:

́‿‿, ́‿ | ‿, ́‿, ́‿

ferro non splendi, | ne palma agogni

(*Dec. p., formato da due quin. p.*, acc. 1, 4, 7 e 9).

A mio parere queste tre forme sono tntte accettabili, pur di continuare sempre il componimento con una medesima.

Questi tre versi s'alternano così: *a, a, b, c.*

E. — Pentastici.

a) Cinque versi uguali.

Dattilici.

58. — Sistema Pentesametrico. — *Cinque Esametri, il quinto ritornello* (Vedi schema n 1).

b) Quattro primi versi uguali, il quinto disuguale.

Logaedici.

59. — Secondo Sistema Gliconeo Catulliano — (2ª Strofe) — Metro II.

a) *Quattro Gliconei* (vedi schema n. 40, *a*).
b) *Ferecrazio* (» » » 48).

Questi versi si alternano così: *a, a, a, a, b.*

c) Tre versi uguali e due disuguali, ma uguali tra loro.

Anapestici.

60. — Terzo Sistema anapestico — (3ª Strofe) — Metro II.

a) *Tre Dimetri acatalettici* (vedi schema n. 42).

b) *Due Monometri* (vedi schema n. 42; prendendone metà, giacchè il monometro è metà del dimetro).

Questi versi si alternano tra di loro così: *a*, *b*, *a*, *a*, *b*.

F — *Esastica.*

a) Sei versi uguali:

Anapestici.

61. — Quarto Sistema Anapestico — (4ª Strofe) — Metro I. — *Sei Dimetri acatalettici.* (Vedi schema n. 42).

Terminata l'esposizione delle possibili riproduzioni in italiano dei metri latini secondo le arsi, ho il piacere di poter constatare che sono tutti riproducibili con differenti unioni di versi italiani, meno il *Saffico Minore* che corrisponde ad un endecasillabo cogli accenti sulla 1ª, 3ª, 5ª 8ª e 10ª, ma che però si può pur esso riguardare quale unione di un senario tronco con un senario piano (verso accettato in italiano), o di un senario piano con un quinario piano, o di un quaternario piano con un settenario piano. E che anche se si volesse considerarlo come endecasillabo cogli accenti sulla 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª, sarebbe una forma nuova, è vero, ma per niente ripugnante all'orecchio italiano, anzi armoniosissima. Ed avrei finito, rinnovando la raccomandazione di cercare tutti gli schiarimenti de' versi e degli schemi dati, nella parte 2ª del presente lavoro, che tanto studio e pazienza mi costò (lo dico senza punto volermi far bello), se non avessi in animo di tentare io stesso una prova del mio sistema con le Odi che seguono nell'ultima parte del presente lavoro.

E tali Odi, che io chiamerò Classiche, sono dettate quali semplici esempi, senza pretenzione di atteggiarmi a poeta e senza voler mettermi in cattedra con antagonismo contro altri sistemi; sono odi alla buona, che certo non avrei scritte se ne avessi trovate di altri autori per citarle ad esempio; ma pur volendo portare degli esempi, e non essendovene, bisognava bene che li fabbricassi io, e di ciò mi si vorrà concedere venia.

Aggiungo in oltre che avrei potuto benissimo riprodurre tutti i componimenti latini, accennati nella comparazione del capo 3° in parte 4ª; ma mi astenni da tanto totale lavoro, non credendo conveniente riprodurre metri che sarebbero riusciti, per quanto classici, ostici e inarmoniosi, attenendomi invece alla riproduzione di quelli che producevano un suono accetto e melodico al nostro orecchio. Perciò, riproducendo (alcuni in varie forme), gli schemi: 1, 5, 26, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36. 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, cioè in tutto *trenta schemi*, con quaranta odi, più il Sonetto Classico; trascurai gli schemi non notati, cioè trentuno, o perchè di versi già nel patrimonio della lingua italiana, o perchè di non aggradevole suono. Del resto chi li volesse riprodurre, lo faccia pure, che io già ne diedi le norme, e basta.

PARTE QUINTA

ODI CLASSICHE

DI

VITTORIO DA CAMINO

Vedi in fine le Note Metriche di spiegazione alle Odi Classiche.

I. — ITALIA REDENTA.

(*Introduzione di un possibile poema*).

Canto il prisco valor del popolo magno d'Italia
sorto a novello dì nel libero sole di marzo,
quando tutto intuonò da l'Alpe a Sicilia vendetta
contro il vile tiran cui lo sfratto diessi ad oltranza
oltre l'alpi ed i mar spiegando il vessil tricolore.
Canto l'armi e il valor del popol latino risorto,
duce il forte pensier de l'union da Nizza a Savoia,
culle a' brandi del re Galantuomo e del Garibaldi,
quelli che l'opra ardir compire del misero duce
Carl'Alberto fatal a Novara... inconscio a la colpa,
lui votato al dolor del duro giudizio, infelice!
quando il destin gli aprì d'Oporto al martirio la via.
Canto l'arme e il valor di Vittorio primo soldato,
canto l'arme e il valor del buon Garibaldi che vince,
dona e parte, e ristà... l'Italia a guatar da Caprera,
quale il nume dei re proteggendo libero il serto
sul conquiso cimier da Vittorio, cuor di Beozia!
Guata il prode guerrier in rossa camicia fatata,
guata e pensa e un sospir... ma poi benedice a Savoia
tutto dando il pensier generoso a Italia, e reclina
sovra il mare l'acciar sognando Mentana... Aspromonte,
prime breccie che dier, precorse al Settanta, una Roma,
tolta al giogo papal, capitale a Italia redenta.
Oggi i martiri son nel connubio sommo di morte,
specchia di Nizza il mar i gioghi Sabaudi, e Vittorio
fulge, col vincitor de' truci Borboni, sul trono
dato a gli eccelsi avel dal popolo e uno e sovrano;
freme l'alpe e dal cor di macigno intuona il poema,
gloria e invidia immortal: solenne l'Italia da Roma
cinge i due redentor in verde corona d'alloro!

II. — SIC EST!

(Dal memoriale di un diseredato).

La vita a stenti disperato e misero
trascorrere dovrò; tu ricco in crapula
gavazza nel tripudio tra gli armonici
concenti. Se febbricito e gli stimoli
di fame io sento, devo sol l'infausto
mio triste giorno maledir che diedemi
di luce il primo raggio; e la malefica
vision d'un mondo amico, de' poetici
o scellerati spirti, sia da l'animo,
bugiarda e vile, maledetta. Il baratro
sogniam soltanto. — Vien l'inverno rigido,
la fame e la miseria: Voi, magnanimi
filantropi, venite... soccorretemi!
Ma s'ode già il frastuono de la musica,
le danze ne le sale or or s'intrecciano,
e affaccendati i cuochi vi preparano
sorprese per la gola, mentre stremanvi
le voluttuose dame e i vin giallognoli.
Potete voi, felici, un sol rivolgere
a me pensiero? Folle! Divertitevi;
ma guai! Io son ribelle, od intangibili
pasciuti ventri, e ò fame e sete, ed agito
un cencio ne la mano: orror! è Sàtana;
Satàna io son che bile e fiamme vomito!
Ebben, mandate il cencio al fuoco vindice
ed il cencioso! O gloria! — Ma benefica
verrà l'alba novella, e tutto il popolo
sarà di piume in grembo! — Baie e trappole!
Se tu, cencioso, avessi il labbro tumido
a' baci, ed i non puri lin di femmina
la sorte a te largisse, oh più lo stomaco
avrebbe i ma' pensier, ma tu de gl'uomini

ài braccio forte: non val pugno eroico
non brando e cor spartan; chi nasce povero
dannato a gleba eterna invano illudesi
in albe nuove: Sparta e Roma al libero
vessil republicano, al mondo diedero
gli schiavi. No, no! non la fè dogmatica,
perchè non empie il ventre mai la predica;
non val lavoro e forza e core ed anima:
chi nasce, ahimè, tappino, è men de l'asino,
nol puote disfamar nè Dio nè Sàtana!

III. — A BIANCA

Eri bionda, mia suora, bianca e bella,
bionda come il tuo sol del vago maggio,
bianca, bella e gentil nel pio sorriso
quale imago del Rafaël che diva
parla giovine amor de l'aer celeste
nel de' baci concento pio soave,
mesta a l'ansia d'olenti rose in fuoco e
gigli candidi. O esil fior rorato
dall'argentea rugiada al sole eterno,
sol d'inganno ma pur sereno sulla
paria fronte; bocciòl vergin di rosa
dall'umano conforto irradïato
d'una madre pietosa e da solenne
bene d'un genitor; o bella e bianca e
bionda, fu la tua vita d'un eliso
lieve il grato profumo in primavera.
Me percuote tua mesta voce il core,
quel tuo nome gentil e tanto amato
trilla trilla soave ognor costante
come flebile suon compreso solo
dall'orecchio mio greve di tristezza,
tanto misero udito, a confortarmi!

Tu que' giorni ricordi, o cara morta,
santi i dì del fraterno ognor linguaggio,
sempre aïta scambievol data in pianto
al reciproco duol? Ricordi i fiori
del tuo verde giardino al mite raggio
mattutin, che fulgeva a' tuoi capelli
d'oro, — colti laggiù ove morta giaci?
Siate poveri fior voi benedetti!
Fior del primo sospir, voi benedetti,
voi sapienti del primo e puro bacio,
voi che il labbro mio già lambiste amici,
quando, l'ira non nata, il cor sperava
nell'amor, che dilania,... confidente.
Vaghi fior del mattin, voi benedetti;
tu mia prima cagion d'affanni, o raggio
d'oro limpido e infido, or che l'etade
dell'inganno vital svelò il delitto,
giallo mendace sol,... ti maledico. —
Miei fanciulli spargete i fior.... il bacio
delle labbra fiorenti troverete,
forse balsamo a l'irte spine della
vita adusta. — Ma tu mia bianca e bionda e
bella, tu de la cripta nell'eterna
pace dormi, ch'ognor su quella tua
bigia pietra una stilla del mio pianto
una rosa saprà tener fiorita:
Dello stanco mio cor addolorato.
ch'arrovellasi per la via cesposa
della cieca fortuna, sia la stilla;
sia la candida rosa, del solenne
pio ricordo di chi ogni illusïone
sfronda in pianto dal cor, ribelle, e nega,
cara morta, tributo e santo amore!

IV. — A LIA.

Biondo risplende il sol dal cielo fulgente a natura
giovine sorta a l'amor, bella nel manto nuzial.

Vispi li augelli, già tra i fior capriolando a rincorsa,
baciansi al tenero vol consci del maggio che vien.

Tu fanciulla gentil, pensosa le nari a le olenti
mammole schiudi, e il tuo sen turgido sogna il desir.

Canta al rivo il villan, sospira belando l'agnella,
l'aere bacia l'augel, baci tu il zeffiro ognor.

Io solitario qui contemplo l'april verzicante
e amo fanciulla il tuo piè ch'estasi apporta, deh vien!

Vieni mia bella, già s'aderge il trifoglio per noi,
mormora l'onda il piacer... canta l'augel voluttà.

Lascia ogni pena, il ciel concede la gioia? Libiamo;
forse l' incerto diman l'ultimo sol ci darà.

V. — A NAPOLEONE I.

Traveggo le scroscianti inconcepibili
tempeste a l'alma erompere

allor che il tuo nemico il ferro tartaro
con l'anglo ed il germanico

unì e ripese sfida al tuo, od inclito,
cimier ritolto a Cesare.

E passa il lampo e passa la tua folgore
e passa la tua fulgida

in ciel famosa stella; e quell'esercito,
se nel possente spirito

tu scorgi un nulla, è carco pur fatidico
che a te scoprì Sant'Elena.

Dal nulla oscuro... il mondo,... al cenno mistico
che diè la foglia a l'albero,

che diè a materia l'anima e al tuo cerebro
la tua scintilla: sorgere

ti vide Europa, tu dal nulla, a imperio
non scritto ne la cabala;

e te mirò, divisa in gioia e lacrime,
inabbissar precipite

nel nulla eterno, dove insegna ai posteri
la storia... ed onte e glorie.

E noi pensiamo al tuo cimier di Cesare
che dal tuo capo... rotola!

VI. — AL VENTO.

Percuoti, o vento, e quercia e arbusti e teneri
fiori e tu l'anima ognor, perverso nel tuo gemito,

crudele a gli ardimenti de l'incedere
senza badare ai sospir di faune, flore ed uomini.

O vento di foresta, ve' che dondola
l'ansia di vita a pietà la foglia e come supplica

la pace eterna, e come ti protendono
petali i giovani fior che il loro dì sospirano,

d'amar tranquillamente ai baci fervidi,
sempre del nitido sol, a cui ribel tu provochi.

Ed io che mi lamento ed io che ò l'anima
carca d'affanni per te, imploro un men malevole

saluto. Possa tu cangiarti in zeffiro,
possa la quercia ed i fior letare, e possa l'anima

affranta ingiovanirmi al carezzevole
bacio, se no a capo in giù mi getto in braccia a Sàtana.

VII. — DUM VIVIMUS VIVAMUS.

Sciolto lasciate il crin, mie belle, e v'ornate di fiori
ansiose al bacio, amabili dandovi tutte al piacer.

Oggi imperi tra i suon d'esperti liuti l'amore,
e scinga al fin Tersicore candido l'ultimo vel.

Bevasi il grato vin che brilla nel calice, e doni
l'umor di Bacco e Venere, gaio saliente al cervel.

Sàtana! io ghigno già, pensando al domani fatale,
ma viene a me una Lalage: fascino, oblìo, voluttà!

Tisico il carnoval domani morrà, le baccanti
domani saran monache; preda a gl'inferni io sarò!

VIII. — A NEÈRA!

(Traduzione dell' Epodo XV. di Orazio Flacco).

Era la notte, e in ciel sereno la luna splendeva
fra i minor astri fulgida,

quando tu la Maestà de' maggior Dei eri giurando
in mie parole a ledere,

più strettamente che... lunga edera all'elce avvinghiata
a me con molli braccia:

Fin che il lupo a l' ovil, e a' nauti l' infesto Orion turbi
il procelloso oceano,

o agiti a l' aura Apol gl' intonsi capelli, codesto
amor sarà scambievole.

Molto, oh, ti dorrai tu de la mia virtude, o Neèra!
se un che di viro à Orazio

non soffrirà te al più possente le assidue dar notti
e irato vorrà il simile.

Nè una volta a beltà procace sol ceda costanza
se certo duolo pizzica.

Pur chïunque sia tu più felice ch'or del mio male
superbo scorgo incedere,

sii di pecore tu e quanto puoi ricco di campi,
e a te fluisca il Pattolo,

nè t' ingannino del rinato Pitagora arcani,
o in beltà vinca Nireo,

oh, pe' rivolti amor a un altro t' affliggerai bene,
ed io... a mia volta ridere!

IX. — AZZURRO.

Sia ne l' oblio l'ardor di glorie e d'onori; lasciamo
al frivolo che sogna l' impossibile

ogni speranza; può, chi tanto à sofferto, riporre
la fede ne la vita? chi sa a l' anima,

nata e viva al martir, donare il conforto e la pace?
Si fugga da cotesta ria tetraggine

perfida del dolor, librandosi verso l' azzuro,
là, dove l' ideale spazia e domina.

L' inno di pace allor sciorremo ai mortali infelici
da l'alto cospargendo di papaveri:

X. — A CERTI TRIBUNI.

Dolce terra natal dal nitido sole indorata
tutto il cor ti votai da fanciullo

quando la vita è amor. Passarono gli anni, e deluso
stetti mutto... al martir intontito.

— Patria, sclamai, dov' è, gentile e possente d' eroi
alma terra, d' un dì lo splendore?

No, non azzurro è il ciel, il sole non splende nè indora,
l'acque al fiume ed al mar non van chiare;

tetro e beffardo è il ciel, il sole soghigna e riflette,
ei tiranno, de l' uomo i dolori.

— Patria, sento gridar, tribuni noi siamo di Roma,
tutti eguali oggi siam! — Ma ribelle

io... a tanta empietà, rispondo: — Menzogna, menzogna,
voi tribuni di Roma non siete,

voi dal labbro l' onor discacciaste, tutta accogliendo
l'arte vile a ingannar chi v' ascolta! —

XI. — AL SOLE.

Tu che risplendi, o sol, da secoli e secoli in fuoco,
fiero del tuo fulgor, spaziando nel cielo infinito,
muto al dolore de l'uom, nato al martirio vital,...

tu non pensi al tuo dì? sogghigni e beffeggi il creato?
Stolto! nol credi? Eppur fatale per tutti vien l' ora,
quella che giusta e brutal... tronca gli stami e il dolor.

XII. — ALLA MADRE SCIENZA.

Salve, o madre scienza, magna tu dischiudi ai secoli
l' alme istoriate porte, sfida a chi vitupera
vile del sapere il sole ch' oggi il mondo emancipa!

Balda irradia a me il sentiero preso già a rincorrere;
io sventolerò di fede tutto il bel tuo labaro
dove scritto in oro leggi: penso, bacio e domino!

Fulgi il tuo spendore arcano: l'alma a noi rigenera;
sfoggia ognor tue pure gemme: pario il fronte cingici;
grida il tuo Vangelo e pugna: già c' incombe il vincere!

XIII. — AL BAMBINELLO.

Sii felice, o bambinello; ne la corsa de la vita
le valanghe ed i burroni, deh, tu schiva, e la sventura
non sia pondo al tuo cervello.

Da tue luci mai traspiri del dolore l' amarezza,
quel sereno de l' agosto sia nel viso e pace al core,
bambinello idolatrato.

Non affida a incerti passi la salita d' insplorato
cespicoso erto sentiero fiancheggiato a pruni e spine;
bambinello, tu dovrai

de la speme con la face, sopportare il men malanno
la men triste fellonia: chi s' illude de la vita,
pria di nascere già muore!

XIV. — FIDES.

Tutta l' anima, o giovine
bionda e vergine in te, labbro del roseo
fonte d' estasi, già vota l' amor, candida Venere!

Quando guardo il patetico
cielo e Diana che va cinta di placide
stelle, messa d'amor,... donna, la fè, credilo, è un dubbio.

Mai tra gli uomini accingesi
dessa l' alma a cercar: fede enigmatica
sei menzogna tu vil, fonte d' orror, ... verbo imperbolico!

Chi ringiovina l' anima,
tutto il sangue al cervel, .. dandomi l' estasi,
è il tuo bacio d' amor, unica fè nata da Venere!

XV. — GUERRA.

O guerrieri al valor di battaglia
sguaïnate l' acciar, de la pugna
l' oricalco ci dà la sua voce
infondendoci in cor l' eroïsmo,

Su figlioli del Gran Unitario,
di Vittorio e del buon Garibaldi;
San Martin, Solferin, il Volturno....
vi sian numi di fè, di vittoria!

Dispiegato il vessil tricolore
al riscatto corriam de' fratelli:
il bel *si* d' Alighier ci battesma
de la Roma Lazial i nepoti!

XVI. — FLORA.

Olenti e svariatissimi
be' fior che madre genera
tornata a ridivivere
col sol che ci ringiovina,

venite il capo a cingere
di pie donzelle trepide
che già nel cor la nevrosi
del maggio intenso sentono!

Le rose si pompeggiano,
i gigli rifolleggiano,
le daglie al bacio spiegano
del sol le foglie morbide:

fanciulle, ecco vi olezzano
le gemme de la provvida
natura, ecco civettano
intorno ai vostri fulgidi

capelli. Tutte ornatevi
di lor, come voi giovani, . . .
ma a sera non precite
sia il vostro fiore in polvere.

XVII. A VENERE.

(*Anacreontica*).

Dal tuo labbro sorridente
de l' amore spunta il bacio
e sorvola dal tuo viso
un olezzo estasïante

che a me l' estro del poeta
intuisce nel cervello,
che il pensiero de l' amore,
illudendo, concepisce.

E tu diva, cui la sorte
mi rincorre, ài tu la scienza
sbarragliata con tue grazie,...
e Minerva si ricopre.

Che la penna baci il foglio,
e che l' estro... ognor la gloria:
il mio nume sia la speme
de' tuoi baci, o dea d' amore!

XVIII. — POVERI VATI!

Giorni biondi e seren, poveri vati, ognor
voi speraste col dì; poveri figli, e il sol
con l' aurora velò tutto il suo raggio e diè,
folli martiri, al cor grande battaglia; invan

gl'inni voi de la fè, baldi sciglieste al ciel:
bello e muto specchiò l'ansia de l'alma e fu
l'inimico d'amor, aspra baldanza al duol:
voi cantaste l'onor? l'uomo vi rinnegò.

Venne l' ora fatal quando la vita alfin
prova l' alta pietà, termine del soffrir:
morte, l'alma cantò! — Miseri, a l' ospital
iste il filo a troncar, poveri vati ognor!

XIX. — ALLA STROFE.

Canta, o strofe, che amor pario de l' anima
è gentil gelsomin, intima l' estasi
ch' ebro rende il cervel; canta fuggevoli
sogni, baci e sospir,... strofe scherzevole!

Forse cara t' avrà Lalage,... Lalage
bella e bianca, ed ognor pronta a sorridere;
forse udrai te plaudir Venere opalica
somma ai cieli pagan cinta da l' aura

grata olente di fior. Sciogli, o mia povera
strofe, l' ali e va va tutta ad accogliere,
bella a' raggi del sol, luce vivifica.
Stolta! in basso diman cadi precipite;

terra frutto non dà quale non semini!
Strofe mia de l' amor, nata da l' anima
mesta, cinica va: canta i papaveri,
dotta, in pace a evocar meco le tenebre!

XX. — AL MIO FRINGUELLO.

Caro amato fringuel, Lia tu rammenti ancor?
tante volte ti diè canti e gorgheggi qui,
qui seduta con me,... tu la ricordi, è ver!
senti, sentimi, io l' amo ognor.

Parti, gaio fringuel, vola al messaggio e va
dove baciala il sol, dove le bagna il piè
l' onda, e l' aria le vien tutta lambendo il crin,...
vola, giovine mio fringuel.

Dille piano che il cor pena e tormenta: usci
tutta l' anima già dalla speranza, e in me
dille nato il dolor. L' ali ti chiederà
per volare sin qui? Negar

sappi, accorto fringuel; dille che il mio soffrir
Lia non deve provar; baciala in bocca e vien
lesto il nettare a mè caro a portare,... il cor,
dille, pago sarà così.

XXI. — A MARIN FALIERO.

Quando l' alma città balda a repubblica
sovra il mare, il Leon seppe dirigere
fiero cònquistator, tema de' popoli,
tu pensavi a redimerla

forse a' duci, o nel cor, strette le redini,
tu sognavi, Falier, serto dispotico?
Come siasi, l' ardir fè consapevole
ai Giganti il tuo sangue.

Tetro il mare lambì in quel precipuo
sommo cupo terror l' isole venete,
diero gli astri dal ciel luce più pallida,
ebbe il vento de' gemiti.

Tu sereno a l' uman giudice l' anima
nel tuo capo ducal desti,... ne l'esile
stelo d'uomo a troncar. scempio dei barbari
più di te sanguinarii,

Forse pianse in quel dì gelide lacrime
l'occhio tuo di dolor.... forse Venezia,
muta, conscia soffrì,... povera vittima,...
grande o vile, tu martire!

XXII. — FARFALLA.

Vola vola, scherzevole
mia farfalla tra i giovani
fiori,... al sol che c'irradia,
fido messo d' amore.

Senti, i gigli t' affidano
per le rose i verginei
baci, e tu... da l' incarico
traggi cara mercede.
Senti, lievi e d' aùree
ali, messo de l' anima,
vola al candido angelico
viso della mia speme.

Dille ch' io ne l' opalico
ciel de' sogni l' immagino
giorno e notte struggendomi
sempre in pianto per lei.

Dille ch' io ne l' argenteo
raggio sembrami scorgerla
mesta e bella... la pudica
bianca Venere al mare.

Dille tu come olezzano
tutti i fiori su gli esili
steli, dille ch' io tisico
sono il fior de la morte.

Sono il fiore io de l' estasi,
mia farfalla, se in giubilo,
dille, viene a la cantica
della vita d' amore.

Vola, vola, scherzevole
mia farfalla, e Lia baciami,
Lia convinci, . . . e ritornami
con sue grazie e promesse.

XXIII. — ALLA PATRIA!

Salve, o patria, il cor al tuo nome esulta
come al tuo divin e pio bacio, o madre,
dolce premio e fè de la vita, quale
maggio a natura.

Salve, o patria, il sol nel seren t'indora,
specchio eterno al di dei francati lidi,
genio a libertà consacrato nelle
patrie battaglie,

quando oltr'Alpe il vil inimico, Italia
mise in fuga e diè al suo vento in cielo
bello il gonfalon de la Roma antica
tutto spiegando.

T'amo, o patria, e al sol de la gloria un prego
baldo innalzo acciò ti conceda ognora
prisco il tuo splendor e risvegli il nume
strenuo de l'Àlpe:

Forte sia il guerrier de la scienza, e il cielo
scali, e sia l'acciar, nel fruttuoso aratro,
prence a' solchi, ov'è di lavoro e pace
grido di guerra!

XXIV. — A BRESCIA.

Sorge ferrea Brescia magnipotente
vàlorosa, e pare che i verzicanti
colli al cielo il sole per novi e caldi
preghino, raggi.

D'èroïsmo conscia città di Speri
scendi al biondo Mella festante il piede
tutto dando il capo al Cidneo, l'avita
rocca de' forti.

Quella parla sempre di guerra, falco
sommo a età passate, de gli avi gloria,
cura pïetosa de' figli in oggi,
libero altare.

Tu cullasti o Brescia, Brusati e Àrnaldo:
dell'età passate memorie e sangue
diero al sol spartane le memorande
dieci giornate!

Salve leönina, bresciana terra,
gloria, esempio ed arra sarai de' forti,
tu, che a' prodi culla, ferale sempre
fosti ai nemici!

Quando un giorno il sole dovrà pur anco
l'opra sua compire, lui sommo, spento,
del fatale eterno nel buio vuoto,
nitida avrai,

Brescia mia, la stella, beata pace,
del ricordo, e intorno lì minor astri
forse invidïosi... scintilleranno
alla tua gloria!

XXV — QUARANTOTTO!

Quando marzo tepido schiude il primo
fiore della giovine aiola, io sogno
steli forti d'uomini pronti a dare
sangue e vittoria.

Sogno i giorni al libero sol d'Italia,
sento i gridi eroïci della pugna;
salve salve al labaro del riscatto.
slancio di guerra!

D'irrompente popolo l'alba nova
intuïsco, e vindice, in pugno il brando,
grido: - avanti, o giovani! - i prodi sogno
del quarantotto!

XXVI. — AL CORE.

Taci, o mesto cor, la pietà raffrena;
non sai tu qual guerra minaccia il fato
quando l'alma debole sappia al duolo,
misero umano?

Taci, e soffri il dì de la vita in pace;
lungo eterno forse cotesto male
temi o speri? Gelida vien la morte,
povero core,

quasi amica a te per ridurti in polve,
dove sol governa benigno oblio:
Taci, o core; l'ultimo tuo sussulto
Sàtana vuole!

XXVII. — POVERE ILLUSE!

Destasi il campo già, sul fine sabbione leggere
scorrono l'acque d'april....
cantano, il gregge i pastor guidando a' lor monti, gli osanna
alla natura ed al sol.

Tutte felici in cor schiudete i veroni, fanciulle
nate al sorriso o al martir;
conscia d'aura che vien portando il sospiro d'amore,
l'anima al canto si dà.

Povere illuse! Il sol non splende a conforto, mentisce,...
cadono i fiori e l'amor;
vergini ancelle, un dì saprete le umane sventure,
povere illuse d'april!

XXVIII. — SEMI-DEI!

Largo si faccia, è qui la schiera dei miti d'Italia,
largo ai prodi, al valor c'inchiniamo
riverenti, al gran sol rendendo mercede, che splende
sulla gloria e l'onore di Roma.

Ecco s'ode un frastuon di voci impetuose a lunate
per le sorti del cielo italiano,
ecco s'ode ulular! Chi son essi! tuono di guerra!
sono i magni signor cinquecento!

Fuvvi un tempo che in ciel i Numi giocavano a palle
con i fulmini e i tuoni valenti,
oggi in terra i minor Semidei tra chiacchiere e grida
àn trovato il programma de' pugni.

XXIX. — INVOCAZIONE ALL'ARTE

Divo Apollo melodico
gran poeta d'amor, dello zodiaco
còrridore instancabile,
vienmi ad incoronar tutto di lauro.

Muse! A Giove e Mnemosina
figlie amate su su l'estro largitemi,
l'acqua sacra d'Ippocrene
forte a balda canzon mè pur battesimi.

Bella Erato, la lirica
vien de' baci a insegnar; dolce Calliope
l'oricalco de l'epica,
nata al prisco valor, suona inspirandomi!

Arte magna sorridimi
balda del Rafael l'anima angelica,
arte sacra invocandoti,
Dante, Orazio e Catul guidin me a l'apice!

Fulga il sol tuo che nitido
tutto irradia il cervel: gloria ed aureola
sia al mio capo, ed ai posteri,...
fuoco e nobile amor, brilli ne' secoli!

XXX. — ALLA NEVE.

Io t'adorava, o bianca
neve, quando l'estro fiori baldo nei primi albori,
quando nel cor fluiva
bello il sangue giovane ognor: canto del primo amore.

Poi con l'andar degli anni
quando venne a me delusion rapida a inebetirmi,
tu suscitasti, o neve,
gelido odio a l'anima al cor: canto del primo duolo.

Ora che muto sono,
ora neve candida... no, non ti condanno, e sento,
grave il cervel d'affanni,
fiero l'estro scettico in me: canto di ser Pirrone!

XXXI. — INVITO.

Venga il caro dì de la tacita gioia al cor donata,
e libi a' fiori il nettare il tuo puro
labbro nel desir; se non l'estasi godi in oggi, stolta!
il tempo passa e il duol ci resta eterno.

Torna bello il sol d'incantevole nova primavera
a rispecchiare al lago il verdeggiante
colle, e il nido lor rimpagliuzzano, vispi a' baci, augelli
tornati al canto dell'età più bella.

Vieni, mia gentil, ci pispigliano amplessi augelli e fiori,
amiche zolle il lor procace manto
spiegan per l'amor: Si dileguano presto della vita
le gioie; pensa,... e fin che lice... vieni!

XXXII. — FELICI.

Brama l'uomo il fulgido
splendor de l'oro; glorie, onori e baci
sogna il cor tuo giovine,
fanciulla,... de la vita il gran concetto.

Stolti! non sapevoli
del fato umano cui ci danna a polve,
lassi vermi esausti
al bramo, al spero ed al crudel non posso.

Siate voi filosofi,
la vita dispregiate de gli onori,
tutto ciò che spasima
in cor, domani avuto, stilla il fièle.

Fiele e pur ridicòla
speranza a riscattarci dal dolore;
piovra che vi stritola
da cui scappar non puote il più guerriero.

Pallia solitudine
donando quasi l'insperata pace;
donna... a interminabili
del mar deserte piagge meco adduci:

Là trovar concedonci
l'invidia, la superbia, il vizio e i nervi...
calma e requie a l'anima,
e forse forse un'aura più felice.

XXXIII. — AD UNA FANCIULLA.

Tu fanciulla chinar suoli le palpebre
quando passa il garzon biondo a' cerulei
occhi, e per la tua via
lesta sola procedere.

Quando intende adunar babbo i scherzevoli
vecchi amici, fuggir brami a rinchiuderti
nella tua cameretta
col tuo libro cattolico.

Stolta! forse trattar meglio il tuo giovane
vago amante... l'onor toglie, ed i brindisi
ponno farti arrossire?
Ridi e bevi, mia candida

bimba; i denti tuoi son perle d'oceano,
l'alito ài tu de' fior, gli occhi scintillano;
smetti il far da ritrosa,
cogli il mondo e disgranchiati.

Forse un giorno verrà cui sul tuo vergine
capo, il velo nuzial mamma puntandoti,
ire in braccio dovrai
palpitante a l'incognito!

XXXIV. — A GARIBALDI.

Non l'alma canta, nobile e primo te
nel ferreo slancio baldo del gran pensier
di tutta riscattar l'Italia,
egida tu de la tricolore!

No, bello forte magno Nàzarèn!
tue lodi e imprese ben cento vati già
da tempo e con onor cantaro;
l'alma plaudì,... ma la mente pure

in se ritrova, stimolo al grande oprar,
un senso arcano tutto d'invidia, e il cor
la lotta a fomentar congiunge
tisico in mè scolorato il sangue.

E fremo indarno: Togliere agogno invan
un tuo sol giorno nitido al fulvo sol
di gloria che su te risplende
bello e divin, e che al mondo grida:

— Io son! Felice morto saria dal dì
cui l'astro ai Mille gloria immortal guidò:
— Io sono! — avrebbe il cor gridato!
L'eco a schernir mi risponde: — Arrabbia! —

XXXV. — ALLA MUSA.

O sacra musa, palma d'Orazio tu,
cui circondasti florida a verdi allor
la fronte ed il pensier gagliardo,
fida concedimi il tuo sorriso.

Co' fior del novo manto primaveril
che in festa copre balda natura al sol
risorta, de l'april benigno
grati m'olezzino i gelsomini.

E tu mia penna, forte votata al ver
di maschia lotta, temprati al bagno ognor
d'acciaïca e gentil parola,
sciogli tu i cantici a patria e amore!

XXXVI. — PASQUA.

Risorgi, o Cristo, lascia il petroso avel,
ad opra nova, sommo risorgi alfin,
a proclamar redenta questa
schiatta che un giorno ti crocifisse.

Di pace il genio tu d'eguaglianza e onor
evoca, infondi... l'uomo benedirà
felice a te;... ma bada bada
novo Calvario in Vaticano.

Salvete, o fiori, nati di Pasqua al dì
piacente a Febo; l'esile verde stel
da l'aura mosso sente i baci
novi fluire, concetto aprile.

Amate, o fiori; vergini e be' garzon
amate; il bacio l'estasi infonda ognor:
nel d'eguaglianza verbo santo
non obliava Gesù l'amore.

XXXVII. — A DANTE.

O fiorentino! Quando de' nobili
e Bianchi e Neri l'ire contesero,
sorgesti fiero tu a battaglia,
esulo ahimè, de la sorte in braccio.

E dall'inferno reduce a Sàtana
strappasti il forte vindice e orribile
tridente a castigar i vili
papi e tiran inimici a Italia.

Al Paradiso! Inclita e angelica
virtuosa donna scorgo, la genesi
del tuo fervente amor, poeta,
nella gentil Beatrice santa.

E te la storia, guelfo nel libero
stato de l'arti belle t'annovera,...
espulso, ghibellin a' papi
spirto feral, italian ti vuole.

Ed oggi il vento plasma de' secoli
la fama ognora, quella del placido,
sublime de l'onor pensiero,
forte Alighier, che t'acclama il Vate!

XXXVIII. — ALPI.

O sol prolunga bello l'aureo
tuo caldo raggio sovra le Cozie
e su le Rezie, e al ciel lontano
vanne, al romuleo ciel di Bruto,

fulgendo ai valli floridi, e storici
ai sette ai dieci colli ove palpita
latina gloria, e bacia Roma,
ara del libero giovin stato

che sorge amico fiero intangibile
al convivale, baldo tra i popoli
francati, de le nazïoni,
contro la rabbïa vaticana.

O sole tutta l'Alpe risveglia
da Tenda a Fiume; l'aquila suscita
romana a prisca sua possanza,
conscia di Cesare e pur d'Augusto,

solenne in alto bruna librantesi
stridendo l'inno magno entusiastico
di libertade al bel paese
cui lambon l'acqüe e l'Alpe cinge!

Or tra burroni, rupi e i perpetui
ghiacciai che il cielo vitrei rispecchiano
e di valanghe il tuon croscianti,
s'ode la patrïa pastorale

canzon de vati. Dice la cantica:
Italia a l'Alpi... guarda e ricordati,
al vento dando il tricolore,
drappo funereo di Mazzini!

XXXIX. — AL FERRO.

(*XX settembre MDCCCLXX*).

Fantasiando scorgo i terranei
immani scavi quando le tenebre
contrastano te al sol, impuro;
ferro, non splendi, ne palma agogni.

E va il pensiero dalle Termopili
ratto a Legnano,.., scorge di Lepanto
l'ardire,... San Martin e i Mille,...
l'itale glorie!... — Tu splendi, o ferro!

Ed or di Bacco l'arme o di Cerere,
di morte ognora prence barbarico,...
tremende registrar le istorie
l'opre de' tempi, gli onori e l'onte.

Ma tu a Mentana, cinto d'aureola
divina; bello pugni profetico,
il vindice a intonar Settanta,
quello di Roma, che l'Alpe ingemma!

Evviva, o ferro! Tieni de' secoli
l'alto destino nel tuo metallico
splendor; gli oppressi, tu... esecrato,
oggi ài redento,... sii benedetto!

XL. - CANTIAMO!

Sciogli balda la cantica
del ridente scherzevole
giorno bello de' teneri
fior d'aprile che verzica:
primavera è rinata!

Lascia, o donna, le rigide
cure, e streccia gli aurei
be' capelli,... son morbidi
fiori umani: è già gravida
l'aria a' baci che aspetti.

Sempre eterna la giovine
noi, stagione de l'estasi
deh, cantiamo,... chè il vivere
fugge rapido, o vergine
mia fanciulla,... cantiamo!

XLI. — A MARGHERITA DI SAVOIA

Regina d'Italia.

(*Sonetto Classico*).

Non l'ingemmato serto, che ti fûlge
su l'alma fronte, nobile retaggio
d'antica stirpe illustre, il cui valore
a l'alte odierne imprese è ribadito,

inspira la mia musa a l'arte, ai voli
d'Orazio Flacco e al bel verso d'amore
cantato ai cari tempi di Madonna,
che tutto mi sobbolle e mi rapisce;

ma il biondo crin che a te compone il capo,
ma al guardo la scintilla animatrice,
ma sul tuo labbro d'angelo il sorriso,

Minerva tu, al cimiero, al peplo, a l'asta,
che baci generosa il più modesto
de' campi, e vago fior, la Margherita!

NOTE METRICHE

di spiegazione alle Odi Classiche

N. B. — I numeri romani in principio di ciascuna nota corrispondono ai numeri progressivi delle Odi. — Le denominazioni in principio delle note sono quelle dei metri usati nelle singole Odi. — I numeri degli schemi, seguenti alla denominazione dei metri, corrispondono agli schemi delle composizioni Latine in Parte II, Capo VII, e delle Composizioni Italiane col Nuovo Metodo di Metrica classica Italiana, esposto dall'autore, in Parte IV, Capo III. — Per maggiori schiarimenti vedi nel testo, e precisamente: nella Parte II, e cioè:

in Capo II, per le Odi e Note I, IV, X, XI, XV, XXVII e XXVIII;

in Capo III, per le Odi e Note II, V, VI, XII, XVI, XXXII e XLI;

in capo II e III, per le Odi e Note VII, VIII e IX;

in capo III e IV, per l'Ode e Nota XXXI;

in capo V, per le Odi e Note XIII e XVII;

in capo VI, per le Odi e Note III, XIV, XVIII. XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXIII e XL;

in capo III e VI, per le Odi e Note XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII e XXXIX.

I. — **Esametri** continuati; (schema I). — Come si disse, questo verso usasi per componimenti *eroici*. La riproduzione italiana, secondo il mio metodo classico, riesce accetta all'orecchio e simmetricamente unita con una misura ed un'accentuazione fissa; giacchè nessuno vorrà negare l'italianità del settenario tronco e del novenario piano che compongono l'esametro italiano.

II. — **Trimetri Giambici acatalettici**; (schema 5). — Carattere del trimetro è lo scherno ironicamente amaro che si scaglia al flagello della persona contro cui è diretto; la mia ode vi si attiene. — La sua riproduzione con un *endecasillabo sdrucciolo* è riuscitissima; badisi però di non tra-

scurare gli accenti sulla 2, 6 e 10 che sono i principali e voluti, concessi anche come secondarii, quelli sulla 4 e 8. Per le cesure del trimetro vedi capo III in parte II, ma non si dimentichi che le più usate sono quelle dopo la quinta sillaba e quelle dopo la settima; ammessa l' elisione.

III. — Falecio; (schema 26). — Questo verso fu usato di molto da Catullo ne' suoi componimenti amorosi e tinti a melanconia. — La riproduzione italiana è con l'endecasillabo piano, accentato sulla 1, 3, 6, 8 e 10 padroni di rendere più o meno intenso, o di sopprimere il 1° accento (vedi pag. 292), ma è meglio però osservare lo schema scrupulosamente. La cesura è svariatissima (vedi indietro) ma generalmente dopo la 6 e 7, ammessa anche dopo la 8 e 4. Il primo piede irrazionale latino formava sempre una parte divisa con un taglio dal rimanente del verso, ciò che ho seguito anch' io con una parola bisillaba o con due monosillabi in principio di verso. Infatti sopra 55 versi, soli 6 non seguono questa regola. Nei versi 6 e 13 mi sono permesso di accollarvi in fine una *e* congiunzione, licenza latina che credo ammissibile anche in italiano, la quale in tutti i casi mi si vorrà perdonare.

IV. — Distico Elegiaco; (schema 29). — Carattere di tale componimento è la mestizia e l' amore. Riprodotto con un esametro (settenario tronco e novenario piano) e con un pentametro, formato questo da un doppio ottonario tronco cogli accenti sulla 1, 4 e 7.

V. — Primo Sistema Giambico; (schema 30). — Carattere di tale componimento è lo scherno mordente o la manifestazione di un sentimento elevato di gioia o dolore, ma con la chiusa sempre arguta, come in Archiloco. — La riproduzione di questo distico, si ha, nel primo verso, che è un *trimetro giambico acataletlico puro*, con un *endecasillabo sdrucciolo* (vedi sopra, nota II.) e l'abbiamo già studiata; quella poi del secondo verso, *dimetro giambico acataletlico*, con un *settenario sdrucciolo* cogli accenti sulla 2 e 6, ammesso anche sulla 4ª; risultante conforme all' indole dei versi latini, non calcolate le arsi finali perchè tralasciate le secondarie, come in tutti i versi giambici acatelettici.

VI. — Primo Sistema Archilochio; — (schema 32). — Il carattere di questo metro è molle e lamentevole. La riproduzione di questo distico si ha, nel primo verso che è un *trimetro giambico acataletlico puro* con un *endecasillabo sdrucciolo* (vedi sopra nota II), ciò che conosciamo di già; quella del secondo verso, *elegiambo*, con un *ottonario tronco*, accentato sulla 1, 4 e 7, seguito da un *settenario sdrucciolo*, cogli accenti sulla 2 e 6 e se si vuole anche sulla 4ª, (vedi sopra il dimetro in nota V).

VII. — Secondo Sistema Archilochio; (schema 33). — Il carattere di questo metro non è più tanto lamentevole ma alquanto molle ed epicureo, avendo a principio che, considerati i dolori della vita e la fugacità della medesima, torna meglio divertirsi fin che si può. La riproduzione di tale distico si ha nel primo verso, *esametro*, con un *settenario tronco*, seguito da un *novenario*

piano (vedi sopra nota I), e nel secondo, con il secondo verso del *Primo Sistema Archilochio*, avvertendo che i due emistichi sono capovolti, cioè prima il *settenario sdrucciolo*, indi l'*ottonario tronco* (vedi sopra nota VI).

VIII. — **Primo Sistema Pitiambico**; (schema 34). — Il carattere di questo metro è la passione con una lotta tra la calma e la violenza. La riproduzione di tale distico si ha nel primo verso, *esametro*, con un *settenario tronco*, seguito da un *novenario piano* (vedi sopra in nota I), e nel secondo verso, *trimetro giambico acatalettico*, con un *settenario sdrucciolo* (vedi sopra in nota V). — L' ode da me data ad esempio — **A Neèra**, è la traduzione dell'*Epodo XV*, di Orazio; e m' accinsi a tale versione per provare: 1° che si possono volgarizzare i componimenti latini col loro metro; 2° che, modestia a parte, riuscii in una traduzione, se non perfetta, la più perfetta che io mi conosca, e ciò non tanto come poesia, quanto come pensiero e parole d'Orazio; verità che si può riscontrare leggendo prima l' originale e poi qualche traduzione italiana, e ne cito due, quella del Gargallo e l'altra del Chiarini, quest' ultima fatta secondo il metodo del Carducci, le quali, se riuscite due gioielli dal lato poetico italiano, non sono certo limpidamente perfette, anzi con variazioni ed aggiunte che nell' originale non si riscontrano e che svisano il pensiero di Orazio. E ciò senza offendere.

IX. — **Secondo Sistema Pitiambico**; (schema 35). — Il carattere di tale metro è calmo ed uniforme, sebbene un po' ironico nel trimetro. Tale distico si riproduce, nel primo verso, *esametro*, con un *settenario tronco*, seguito da un *novenario piano* (vedi sopra in nota I), e nel secondo verso, *trimetro giambico acatalettico puro*, con un *endecasillabo sdrucciolo* (vedi sopra in nota II).

X. — **Sistema Alcmanio**; (schema 36). — Il carattere di tale metro è melanconico, addolorato, ma dignitoso ed energico; quasi sardonico. La riproduzione di questo distico si ottiene nel primo verso, *esametro*, con un *settenario tronco*, seguito da un *novenario piano* (vedi sopra in nota I), e nel secondo verso, *tetrametro dattilico*, con un *decasillabo piano*, avente gli accenti sulla 1, 3, 6 e 9 sillaba, avvertendo la cesura dopo la 6 sillaba, che deve finire con parola tronca.

XI. — **Sistema Tristico Petroneo**; (schema 37). — Il carattere di questo sistema é generico, ma per lo più satirico, epigrammatico. La riproduzione di questo tristico si ottiene, nei primi due versi, *esametri*, con un *settenario tronco* seguito da un *novenario piano* (vedi sopra in nota I), e nel terzo verso, *pentametro*, con un *doppio ottonario tronco* (vedi sopra in nota IV).

XII. — **Sistema Tritrocaico Settenario**; (schema 38). — Carattere di tale sistema è l' energia e quasi il sublime amore alle cose superiori. La riproduzione di questo tristico si ha in tutti i tre versi uguali, *tetrametri trocaici catalettici*, con un *ottonario piano* (unione di due quaternari aventi gli accenti sulla 1 e 3, divisi da cesura concedente l'elisione), accentato

sulla 1, 3, 5 e 7; seguito da un *senario sdrucciolo*, cogli accenti sulla 1 e 5, ammesso però (a causa delle arsi secondarie) anche quello sulla 3ª sillaba.

XIII. — **Decametro Ionico**; (schema 39). — Carattere di questo sistema è il giocoso, ma avente in se l'energia e la compassione; esortante, augurante, disilludente. Tale tristico viene riprodotto con cinque *ottonari piani* (unione di due quaternari divisi da cesura quasi sempre dieresi, ma non rigorosamente, cogli accenti sulla 3ª), quattro dei quali formano due versi, e il quinto, il terzo verso di chiusa. Ogni ottonario, avente gli accenti sulla 3 e 7 sillaba, vuole dopo di se la dieresi, vietata la vocale iniziale e perciò lo iato, come si può osservare nella mia ode di saggio.

XIV. — **Sistema Tristico Prudenziano**; (schema 40). — Il carattere di questo metro è svariatissimo; satirico ed amoroso. Avrei potuto riprodurre in due modi tale tristico, cioè, il primo verso, più conforme al vero, con un *novenario tronco*, il secondo verso, con un *doppio settenario tronco*, e il terzo verso, con un *settenario tronco*, seguito da un *quinario tronco* e da un altro *settenario tronco*; ma avrei avuto nientemeno che *sei terminazioni tronche*, addirittura antipatiche alla lingua e maggiormente alla poesia italiana. Scelsi perciò la seconda maniera, sopprimendo certe arsi finali, e riprodussi il primo verso, *gliconeo* (il quale può avere l'ultimo mezzo piede in arsi o in tesi), con un *settenario sdrucciolo*, avente gli accenti sulla 1, 3 e 6 sillaba; il secondo, *asclepiadeo minore* (per la stessa ragione del *gliconeo*), con un *endecasillabo sdrucciolo*, formato da un *settenario tronco*, cogli accenti sulla 1, 3 e 6 seguito da un *quinario sdrucciolo*, cogli accenti sulla 1 e 4 sillaba; il terzo verso, *asclepiadeo maggiore*, con un *endecasillabo tronco*, avente gli accenti sulla 1, 3, 6, 7 e 10 (avvertendo che l'accento della 6 sillaba deve posare su di una finale tronca), seguito da un *quinario sdrucciolo*, cogli accenti sulla 1 e 4. Così almeno fatto con arte l'ultimo verso, si può ottenere soltanto il suono di *due tronchi* in luogo di *sei*. Questo secondo metodo lo credo accettabile; il primo no.

XV. — **Secondo Sistema Anapestico**; (schema 42). — Tale metro si usa per gli inni guerreschi. — La riproduzione di questa strofe tetrastica si ottiene nei quattro versi eguali, *dimetri anapesti*, o *paremiaci*, con altrettanti *decasillabi* italiani, aventi l'accento sulla 3, 6 e 9 sillaba, avvertendo di far risaltare la cesura dopo la 6ª (primo *dimetro*), terminando sempre con un tronco la cui ultima sillaba cada sulla 6ª.

XVI. — **Secondo Sistema Giambico**; (schema 43). — Carattere del giambo sarebbe la satira o il motto frizzante: però il *dimetro*, usato da solo, accetta anche la passione elevata, pur che termini con un motto pungente. La riproduzione di tale strofe tetrastica si ha nei quattro versi uguali, *dimetri giambici acatalettici*, con altrettanti *settenari sdruccioli*, aventi gli accenti sulla 2 e 6, concesso anche quello sulla 4ª, causa l'arsi secondaria che si può calcolare.

XVII. — **Sistema Quaternario Anaclomeno o Anacreontico**; (schema 44). —

— Carattere di tale metro é l' amoroso. La riproduzione di questa strofe tetrastica, nei suoi quattro *versi anacreontici*, si ha con altrettanti *ottonari piani*, cogli accenti sulla 3 e 7, concesso però un accento secondario sulla 5ª che tenga luogo della *lunga* latina.

XVIII. — Primo Sistema Asclepiadeo; (schema 45). — Carattere di tale metro è una gravità non priva di commozione, come esprimesi lo Schiller. La riproduzione di questa strofe tetrastica ha luogo, nei suoi quattro versi *asclepiadei minori*, con altrettanti *doppi settenari tronchi*, aventi gli accenti, il primo, sulla 1, 3 e 6, il secondo sulla 1, 4 e 6. Questa é la vera e giusta riproduzione dell' *asclepiadeo minore*, che riesce però indigesta causa gli *otto tronchi* per ogni strofe.

XIX. — Primo Sistema Asclepiadeo; (vedi nota XVIII). — Trattasi dello stesso metro in nota precedente, con la differenza che l' *asclepiadeo minore*, non tenendosi calcolo dell' *ultima arsi*, è riprodotto con un *endecasillabo sdrucciolo*, formato d' un *settenario tronco*, cogli accenti sulla 1, 3 e 6, seguito da un *quinario sdrucciolo* cogli accenti sulla 1 e 4. Tale riproduzione non si distacca dal metro latino, perchè era concessa la non calcolazione dell' *ultima arsi*, volendo considerare (erroneamente però) il *Ferecrazio I. catalettico*, come un *dimetro dattilico*. A mio avviso questa seconda maniera di *asclepiadeo minore*, è molto più accetta all' orecchio italiano e perciò da preferirsi a quella in ode e nota XVIII.

XX. — Terzo Sistema Asclepiadeo; (schema 47). — Carattere di questo metro è quello del *Primo Sistema Asclepiadeo*, ma la gravità è forse accompagnata da maggior efficacia di ragionamenti. La riproduzione di tale strofe tetrastica è, nei primi tre versi, *asclepiadei minori*, con tre *doppi settenari tronchi*, il primo con gli accenti sulla I, 3 e 6, il secondo sulla 1, 4 e 6, e nel quarto verso, *gliconeo*, con un *novenario tronco*, accentato sulla 1, 3, 6 e 8 sillaba. — Anche qui abbiamo *sette tronchi* per ogni sfrofe, cosa ripugnante al nostro orecchio italico.

XXI. — Terzo Sistema Asclepiadeo; (vedi nota XX). — Trattasi dello stesso metro in nota precedente, con la differenza che l'*asclepiadeo minore*, dei primi tre versi, è riprodotto con tre *endecasillabi sdruccioli* formati da un *settenario tronco* cogli accenti sulla 1, 3 e 6, seguito da un *quinario sdrucciolo*, cogli accenti sulla 1 e 4 (vedi nota XIX), e il quarto verso, *gliconeo*, trascurata l' *arsi finale* (vedi osservazione in nota XIV e XIX), riprodotto con un *settenario sdrucciolo*, avente gli accenti sulla 1, 3 e 6. — Tale seconda maniera è più euritmica della prima in ode e nota XX.

XXII. — Primo Sistema Gliconeo Catulliano; (schema 48). — Carattere di questo metro è l'eleganza e la leggerezza propria del gliconeo, è la commozione dell'appasionato ferecrazio; carattere amoroso per eccellenza. La riproduzione di tale strofe tetrastica, si ha, ne suoi tre primi versi, *gliconei*, con altrettanti *settenari sdruccioli* (vedi note XIV, XIX, XXI), cogli accenti sulla 1, 3, e 6, e nel suo ultimo verso, *ferecrazio*, con un *settenario piano*, cogli

accenti sulla 1, 3, 6. — Si avrebbe potuto riprodurre il *gliconeo* anche con un *novenario tronco*, avente gli accenti sulla 1, 3, 6 e 8 sillaba, ma credo che le tre finali tronche non siano tanto euritmiche; perciò scelsi la seconda riproduzione sdrucciola come in nota XXI.

XXIII. — Primo Sistema Saffico; (schema 49). — Carattere di questo sistema è l'emozione però sempre temperata, la preghiera dignitosa, la passione senza sconvenevoli lamenti, la gioia frenata e decorosa. — La riproduzione di questo metro, si ha, genuinamente, e secondo le leggi di Orazio, nei suoi tre primi versi, *saffici minori*, con altrettanti *endecasillabi piani*, formati da un *senario tronco*, avente gli accenti sulla 1, 3 e 5, seguito da un *senario piano*, cogli accenti sulla 3 e 5; oppure da un *endecasillabo piano*, cogli accenti sullo 1, 3, 5, 8 e 10, notando che la quinta sillaba deve terminare con una parola tronca. Questa riproduzione è secondo la *cesura pentemimera* o *maschile* del *saffico*. L'ultimo verso poi, *a lonio*, si riproduce con un *quinario piano*, avente gli accenti sulla 1 e 4 sillaba.

XXIV. — Primo Sistema Saffico; (vedi nota XXIII). — Trattasi dello stesso metro in nota precedente, solo che il verso *saffico minore* è riprodotto colla *cesura trocaica* o *femminile*, cioè dopo la 6ª sillaba atona; e si ottiene con un *endecasillabo piano*, formato da un *senario piano*, cogli accenti sulla 1, 3 e 5, seguito da un *quinario piano*, cogli accenti sulla 2 e 4; cioè da un *endecasillabo piano*, cogli accenti sulla 1, 3, 5, 8 e 10; osservando però che cada sempre la finale d'una parola (concessa l'elisione) sulla 6ª, con sillaba atona.

XXV. — Primo Sistema Saffico; (vedi nota XXIII). — Trattasi sempre dello stesso sistema, ma la variazione è ancora nel *saffico minore*, questa volta riprodotto alla greca, e secondo Catullo, cioè con la cesura dopo la 4ª sillaba. Si ottiene tale riprodozione con un *endecasillabo piano*, come sopra (XXIII e XXV), avente gli accenti sulla 1, 3, 5, 8 e 10, osservando che con la 4ª sillaba si finisca una parola piana (concessa l'elisione con la parola seguente se incomincia da vocale atona); ovvero con un *endecasillabo piano* formato da un *quaternario piano* con gli accenti sulla 1 e 3, seguito da un *settenario piano* con gli accenti sulla 1, 4 e 6

XXVI. — Primo Sistema Saffico; (vedi nota XXIII). — Trattasi sampre dello stesso sistema; altro che in quest'ode sono fusi i tre sistemi di *saffici minori* in note XXIII, XXIV e XXV; cioè *endecasillabi piani*, con gli accenti sulla 1, 3, 5, 8 e 10, ma formato, o da *senario tronco*; seguiti da *senario piano* (acc. 1, 3, 5, — 3 e 5), o da *senario piano* (acc. 1, 3, e 5), seguito da *quinario piano* (an. 2 e 4), o da *quaternario piano* (an. 2 e 3) seguito da *settenario piano* (acc. 1, 4 e 6). Le tre foggie di nuovi endecasillabi vengono usate come si vuole, alla rinfusa. Infatti in quest'ode, appartengono alla maniera dell'ode e nota XXIII, i versi 1, 5 e 9; alla maniera dell'ode e nota XXIV, i versi 2, 6, 10; alla maniera dell'ode e nota XXV, i versi 3, 7, 11. Osservisi però che alle volte le cesure delle due ultime maniere si possono confondere, come nel verso 6, dove si potrebbero

credere e dopo la 6ª e dopo la 4ª. In tali casi (come nell'endecasillabo italiano *a maiore* ed *a minore*), il senso ci guidi, se ci può guidare. — Delle quattro maniere di riproduzione dell'*ode saffica*, o per meglio dire dei *versi saffici minori*, giacchè l'*adonio* di chiusa non varia mai, qual è la più pura corrispondente al metro latino oraziano? Certo la prima (XXIII); ma anche Orazio ha dei versi come nella seconda (XXIV); poi havvi Catullo che ne ha, e in maggioranza, come nella terza (XXV); credo adunque che anche in italiano si possa seguirne l'esempio, e, più che nei versi distint de' tre sistemi, nella mescolanza dei medesimi come in quarto sistema dell'ode XXVI; ritraendo così una variazione di cesure e perciò d'armonie. Bisognerà però attenersi a questi due concetti: 1° comporre *odi saffiche* secondo Orazio, e allora usare gli 8[10 di *saffici minori* col primo membro *senario tronco*, e gli altri 2[10 tra *saffici* aventi il primo membro o *senario piano*, o *quaternario piano*; — 2°, comporre *odi saffiche* secondo Catullo ed i greci (forse le più genuine confacentisi al sistema della poetessa Saffo), e allora usare gli 8[10 di *saffici minori* col primo membro *quaternario piano*, e gli altri 2[10 tra *saffici* aventi il primo membro o *senario tronco*, o *senario piano*. — Nella mia ode XXVI, usai una certa simmetria di sistema, giacchè in ogni strofe il 1° verso è col *senario tronco*, il 2° col *senario piano*, il 3° col *quaternario piano*, cosa che io feci non per legge ma per chiarezza maggiore d'esempio. — Vi è ancora qualcuno che neghi la possibile ed armoniosa riproduzione della *saffica latina e greca* in italiano? E i tedeschi ci negheranno ancora tale componimento, dicendocelo impossibile? certo che col Sistema Carducci era riuscito svisato lo spirito saffico collo spostamento degli accenti, e financo nell'adonio; ma ciò è causa la *falsa via* seguita, anzi *inventata*. dall'illustre poeta.

XXVII. — Terzo Sistema Archilochio; (schema 50). — Carattere di questo sistema è la melanconia ed il pensiero della fugacità pella vita. La riproduzione di tale strofe tetrastica, si ottiene nel 1 e 3 verso, *esametro*, con un *settenario tronco*, seguito da un *novenario piano* (vedi in nota I), e nel 2 e 4 verso, *trimetro dattilico catalettico in syllabum* o *Archilochio minore*, con un *ottonario tronco*, avente gli accenti sulla 1, 4 e 7 sillaba.

XXVIII. — Sistema Alcmanio; (Strofe); (schema 51). — Tale strofe tetrastica non è che il distico studiato in ode e nota X Il 1 e 3 verso, *esametro*, si riproduce con un *settenario tronco* seguito da un *novenario piano* (vedi in nota 1), il 2 e 4 verso, *tetrametro dattilico*, con un *decasillabo piano*, (vedi in nota X).

XXIX. — Quarto Sistema Asclepiadeo; (schema 52). — Carattere di tale metro è una elevata commozione, esprimente ora l'allegrezza ed il vivo piacere, ora il dolore ed una profonda melanconia. La riproduzione di tale strofe tetrastica è nei versi 1 e 2, *gliconeo*, col *settenario sdrucciolo*, avente gli accenti sulla 1, 3, e 6, e nei versi 2 e 4, *asclepiadei minori*, con un *endecasillabo sdrucciolo*, composto di un *settenario tronco*, cogli accenti

sulla 1, 3 e 6, seguito da un *quinario sdrucciolo,* avente gli accenti sulla 1 e 4. Pel *gliconeo,* ho scelto la maniera dell'ultima arsi ammorzata, come in odi e note XIV, XIX, XXI e XXII; giacchè potevasi riprodurre il *gliconeo,* con un *novenario tronco,* e così pure feci per l'*asclepiadeo,* come in odi e note XIX e XXI, il quale potevasi riprodurre con *doppio settenario tronco,* come in odi e note XVIII e XX. Credo che il sistema da me tenuto sia il più euritmico, essendo indigesti sei tronchi in una strofe.

XXX. — Secondo Sistema Saffico; (schema 53). — Carattere di questo metro è la passione. La riproduzione di tale strofe tetrastica si ottiene, nel 1 e 3 verso, *aristofanio,* col *settenario piano,* avente gli accenti sulla 1, 4 e 6, nel 2 e 4 verso, *saffico maggiore,* col *novenario tronco* (formato da *quaternario piano* e *quinario tronco,* concessa l'elisione), cogli accenti sulla 1, 3, 5 e 7, seguito da un *settenario piano,* accentato sulla 1, 4 e 6.

XXXI. — Quarto Sistema Archilochio: (schema 54). — Carattere di questo metro è un abbandono epicureo, un invito al godimento, pensando alle fugacità delle gioie della vita. La riproduzione di tale strofe tetrastica si ottiene, nel 1 e 3 verso, *archilochio maggiore,* con un *senario tronco,* accentato sulla 1, 3 e 5, seguito da un *endecasillabo piano,* cogli accenti sulla 3, 6, 8, e 10, notando però di fare in modo che la prima parte sia un quaternario sdrucciolo senza elisione; e nel 2 e 4 verso, *trimetro giambico catalettico,* con un *endecasillabo piano,* avente gli accenti sulla 2, 6 e 10, concessi anche quelli sulla 4 e 8, possibilmente con cesura dopo la 5ª sillaba, concessa l'elisione.

XXXII. — Sistema Ipponateo; (schema 55). — Carattere di questo metro è la melanconia e il disprezzo per le gioie passeggiere della vita, riponendo la felicità nella calma dell'anima e nella solitudine. La riproduzione di tale strofe tetrastica si ottiene, nel 1 e 3 verso, *dimetro trocaico catalettico,* con un *endecasillabo piano,* accentato sulla 2, 6 e 10, concessi gli accenti anche sulla 4 e 8. (vedi in nota XXXI).

XXXIII. — Quinto Sistema Asclepiadeo; (schema 56). — Carattere di questo metro è la più viva commozione. La riproduzione di tale strofe tetrastica si ottiene, nei primi due versi, *asclepiadei minori,* con un *settenario tronco,* cogli accenti sulla I, 3 e 6, seguito da un *endecasillabo sdrucciolo,* composto da un *settenario tronco,* cogli accenti sulla 1, 3 e 6, seguito da un *quinario sdrucciolo,* cogli accenti sulla 1 e 4; e valgano le ragioni esposte nelle note XIX, XXI e XXIX, in opposizione a quelle in note XVIII e XX; — nel terzo verso, *ferecrazio,* con un *settenario piano,* avente gli accenti sulla 1, 3 e 6, (vedi osservazioni in note XIV, XIX, XXI e XXII, contrarie a quelle in note XX e XXII, in fine, e vedi anche nota XXIX. Con questa riproduzione si schiva una strofe con cinque tronchi, lasciandovela con due in mezzo, e riducendola, checchè si dica, armoniosissima.

XXXIV. — Sistema Alcaico; (schema 57). — Carattere di questo metro (il più usitato da Orazio, 37 odi, cioè 1|3 dell'intera raccolta), è lo

slancio, l'energia, la vivacità ben più che nella strofe saffica, esprimendo sentimenti forti e virili. La riproduzione di questa somma strofe tetrastica si ottiene, nei primi due versi, *endecasillabi alcaici*, con un *quinario piano*, cogli accenti sulla 2 e 4, seguito da un *settenario tronco*, accentato sulla 1, 4 e 6, divisi, questi due emistichi, da cesura dieresi; — nel terzo verso, *enneasillabo o novenario alcaico*, con un *novenario piano*, avente gli accenti sulla 2, 6 e 8, concesso anche quello sulla 4ª. Il *novenario* ha una cesura dopo la 6ª sillaba, la quale è meglio terminare sempre con una *tronca*, ed havvi anche altra cesura dopo la 3ª sillaba, ma secondaria ed arbitraria; però nella mia ode è sempre calcolata, come pure nelle seguenti cinque odi alcaiche, meno in sette versi. Il quarto verso poi, *decasillabo alcaico*, si riproduce in tre modi, in quest'ode però col più approssimativo al latino, cioè, rispettando la cesura dopo la *secondo arsi*, 4ª sillaba, con un *decasillabo piano*, cogli accenti sulla 1, 4, 7 e 9, formato da un *quinario tronco*, cogli accenti sulla 1 e 4 seguito da un *senario piano*, cogli accenti sulla 3 e 5.

XXXV. — Sistema Alcaico; (vedi nota XXXIV). — Trattasi sempre dello stesso sistema precedente, e la sola variazione è nel 4° verso, *decasillabo alcaico*, riprodotto secondo la cesura non dieresi dopo il 2° piede, cioè dopo la 6ª sillaba, con un *decasillabo piano*, avente gli accenti, come sopra, sulla 1, 4, 7 e 9, ma formato da un *quinario sdrucciolo* cogli accenti sulla 1 e 4, seguito da un *quaternario piano*, cogli accenti sulla 1 e 3.

XXXVI. — Sistema Alcaico; (vedi nota XXXIV). — Trattasi dello stesso sistema, con due variazioni: la prima nel *novenario*, dove appare una cesura trocaica, o meglio si finisce sempre il verso, come molte volte in Orazio, con un bisillabo, obliata la cesura secondaria, dopo la 3ª sillaba, in due versi; — la seconda, nel *decasillabo*, in cui la cesura è dopo la 1ª tesi del 2° piede, cioè dopo la 5ª sillaba, formando un *decasillabo piano*, cogli accenti sempre sulla 1, 4, 7 e 9, composto da un *doppio quinario piano*, il primo, cogli accenti sulla 1 e 4, il secondo, sulla 1 e 4; *doppio quinario piano*, che non riproduce il *doppio adonio*, come dice lo Schiller (*I metri lirici d'Orazio*, Palermo, C. Clausen, 1888, pag. 39), nè lo si sente nemmanco in latino, perchè, se ciò fosse, l'arsi del secondo adonio sarebbe dalla 1ª sulla 2ª spostata, e noi sappiamo che le arsi dei dattili sono intangibili. Vero è che essendo questo *decasillabo alcaico* una *tetrapodia trocaica con anacrusi*, si potrebbe spostare l'arsi dalla 2ª alla 1ª, ed avere un doppio adonio, ma ciò non in natura, solo per semplice spostamento, e allora noi pure si avrebbe un *doppio quinario*, cogli accenti sulla 1 e 4. Volendo attenersi però alla vera riproduzione del metro, bisogna accettare l'intangibilità delle arsi dattiliche e riprodurlo, questo *decasillabo*, come si disse, cioè cogli accenti sulla 1, 4, 7 e 9.

XXXVII. — Sistema Alcaico. — In quest' ode si segue il metodo dell'ode e nota XXXIV per quanto riguardo il 3° e 4° verso, anche con la cesura secondaria dopo la 3ª sillaba e la cesura primaria dopo la 6ª nel 3° verso,

novenario, e la cesura dopo la 4ª nel 4º verso *decasillabo*, con parola *tronca*. La modificazione è nei primi due versi, *endecasillabi alcaici*, i quali, ammorzata l'arsi finale, riescono *doppi quinari*, il *primo piano*, cogli accenti sulla 2 e 4, il *secondo sdrucciolo*, cogli accenti sulla 1 e 4. A mio avviso è più armonioso questo sistema e i due seguenti, sempre per la soppressione delle tronche, ostiche in italiano.

XXXVIII — Sistema Alcaico. — In quest' ode si segue il metodo dell' ode e nota XXXV per quanto riguardo il 3º e 4º verso, però il 3º verso, *novenario*, manca in due versi della cesura secondaria dopo la 3ª sillaba, ha la cesura dopo la 6ª con tronco, in soli quattro versi, la cesura trocaica o il verso finente col bisillabo in un solo verso, manca di cesura ed ha un taglio dopo la 5ª sillaba negli altri due versi, cioè nell'11 e 27. Tale variazione è fatta a bella posta per indicarla possibile come in Orazio. Il 4º verso poi, *decasillabo*, è formato dal *quinario sdrucciolo* e dal *quaternario piano*. Per quanto riguarda i primi due versi, *endecasillabi alcaici*, si segue il metodo del *doppio quinario*, il *primo piano*, il *secondo sdrucciolo*, come in ode e nota precedente (XXXVII).

XXXIX. — Sistema Alcaico. — In quest' ode, pei due primi versi, *endecasillabi alcaici*, è tenuto il metodo delle odi e note XXXVII e XXXVIII, cioè del *doppio quinario*, il *primo piano*, il *secondo sdrucciolo*; pel 3º verso, *novenario*, come in ode e nota XXXVIII, cioè tre versi con la cesura secondaria dopo la 3ª sillaba, e gli altri due mancanti; ma pel riguardo della cesura principale dopo la 6ª sillaba tutti e cinque la osservano col tronco nella 6ª come in ode XXXIV. Il quarto verso, *decasillabo*, è formato dal *doppio quinario piano*, cogli accenti, il *primo*, sulla 1 e 4, il *secondo*, sulla 2 e 4 come in ode e nota XXXVI.

XL. — Secondo Sistema Gliconeo Catulliano; (schema 59). — Carattere di questo metro, come in ode e nota XXII, è l'eleganza e la leggerezza propria del gliconeo e la commozione dell'appassionato ferecrazio; carattere amoroso per eccellenza. La riproduzione di tale strofe pentastica è come in ode e nota XXII, colla differenza che qui abbiamo *quattro gliconei*, cioè uno di più, i quali si riproducono con altrettanti *settenari sdruccioli*, con gli accenti sulla 1, 3 e 6 (vedi in odi e note XIV, XIX, XXI, XXII, XXIX, XXXIII), e il *ferecrazio* di chiusa, con un *settenario piano*, cogli accenti sulla 1, 3 e 6 (vedi in odi e note XXII e XXXIII).

XLI. — Sonetto Classico. — Ho voluto chiudere questa raccolta di *odi-esempio* con un *sonetto* che io dirò *classico*. Come ognuno vede è il sonetto italiano di 14 versi in due quartine e due terzine; manca di rime perchè i romani non sapevano che cosa fossero, come del resto tutte le odi precedenti. È formato di versi *endecasillabi piani*, corrispondenti al *trimetro giambico acataletto* con annullato l'ultimo mezzo piede in arsi, o, se si vuole, al *trimetro giambico cataletto*. Gli accenti devono essere sulla 2, 6 e 10 sillaba, e, per monopodia, concessi anche gli accenti sulla 4 e 8. Io feci in modo che l'accento sulla 4ª sia sempre principale, cioè acuto,

meno nei versi 5, 8, 10 e 13, che hanno il principale sulla 2ª sillaba, e ciò per stare colla metrica italiana, la quale, più che la dipodia giambica ◡ –́ ◡ – con l' *ictus* sulla prima *arsi*, ama quella con l'*ictus* sulla seconda, così: ◡ – ◡ –́. Contiamo però l'accento principale (acuto), sulla 2ª sillaba in tutti i versi, meno nel 1° che ha un accento secondario (grave) tanto intenso, da potersi ritenere per principale (vedi pagg. 129-135). L' accento principale sulla 6ª è mantenuto sempre acuto, e così pure, non occorre il dirlo, sulla 10ª. L'accento secondario sulla 4ª è sempre primario, meno nel verso 13 che è intenso, e nei versi anzidetti 5, 8 e 10 in cui manca. L'accento secondario sull' 8ª è principale (acuto), nei versi 3, 5, 9, 12 e 13; è secondario (grave), nei versi 4, 10 e 14, però tanto intenso da sembrare principale; manca poi nei versi 1, 2, 6, 7, 8 e 11.

È osservata in questi *endecasillabi* anche la cesura non dieresi, cioè con permessa l' elisione: veramente è ritenuto che il *trimetro giambico catalettico* abbia per unica cesura la *pentemimera* o *semiquinaria*, cioè dopo la 5ª sillaba, mentre il *trimetro giambico acatalettico*, oltre a tante altre, ha per principali e per più usitate la *pentemimera* o *semiquinaria* (dopo la 5ª sillaba), e la *eftemimera* o *semisettenaria* (dopo la 7ª sillaba); per conseguenza, facendo derivare il nostro *endecasillabo* dal *trimetro giambico acatalettico*, sarebbero riconosciute le cesure e dopo la 5ª e dopo la 7ª sillaba, mentre che facendolo originare dal *catalettico*, la cesura dopo la 7ª non sarebbe forse genuina. Comunque, se coll'*endecasillabo* si riproduce il *trimetro giambico catalettico*, non vuol dire che non possa derivare e dal *catalettico* e dall' *acatalettico*, e sapendosi usate entrambe le cesure in questione, noi non le potremo rifiutare, perciò le accetteremo come in fatto le furon messe in pratica in questo sonetto, il quale ha la cesura dopo la 5ª sillaba e dopo la 7ª indifferentemente, e succede che alle volte le abbia contemporaneamente tutte e due, o l'una a l' altra subordinata.

La novità adunque di questo *sonetto classico* dov' è ? Nel fare gli endecasillabi un po' più posatamente che oggigiorno non si faccia, e nel togliere la rima, cosa questa da non produrre alcun scandalo, se si pensa per un minuto ai mille e non più mille *versi sciolti* che pululano per l' Italia. E con ciò, i miei rispetti a chi mi legge,... ed un sospiro di sollievo, perchè ho finito!...

FINE.

ERRATA-CORRIGE

Pag.	7	*linea*	33	ibidem	*leggi*	ibīdem.
»	8	»	1	per òcomuni	»	però comuni.
»	9	»	34	ferantque	»	feruntque.
»	12	»	1	opra	»	sopra.
»	12	»	9	ragione	»	ragioni.
»	12	»	14	accostamento	»	accortamento.
»	17	»	12	vagne 'n te ritrovano	»	vaghe che 'n te si ritrovano
»	19	»	27	senze	»	senza.
»	26	»	9	l'arrido	»	l'orrido.
»	34	»	3	antiposto (*antipostus*	»	antispasto (*antispatus*).
»	36	»	14	invoce	»	invece.
»	38	»	6	se	»	sei.
»	91	»	20	agund	»	agunt.
»	105	»	27	in 45 carmi, nei quali	»	nel 45° carme, nel quale.
»	109	»	17	*catalettico*	»	*dicatalettico.*
»	130	»	15	secenda	»	seconda.
»	139	»	12	antiposto	»	antispasto.
»	139	»	23	id.	»	id.
»	142	»	16	*arsinarteti*	»	*asinarteti.*
»	146	»	33	l'unita	»	l'unità.
»	208	»	38	376	»	576.
»	210	»	8	Ciò che feci per la metrica italiana	»	Ciò che feci per la metrica latina.
»	254	»	36	postquan	»	postquam.
»	270	»	21	elesione	»	elisione.
»	281	»	19	splendoro	»	splendore.
»	314	»	26	mutto	»	muto.
»	317	»	33	precipe	»	precipite.